



**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

**DEPARTAMENTO DE LINGÜÍSTICA GENERAL, LENGUAS  
MODERNAS, LÓGICA Y FILOSOFÍA DE LA CIENCIA, TEORÍA  
DE LA LITERATURA Y LITERATURA COMPARADA**

**ÁREA DE TEORÍA DE LA LITERATURA Y LITERATURA COMPARADA**

**PROGRAMA DE DOCTORADO**

**“Literatura Europea: Perspectivas teórico-críticas en el estudio  
comparado de un sistema transcultural”**

**Tesis Doctoral**

**“EL MONÓLOGO CÓMICO ESPAÑOL COMO GÉNERO  
AUTOFICCIONAL: APUNTES PARA UNA POÉTICA”**

**Doctorando:**

**Daniel Eduardo Martínez-Alés García**

**Directores:**

**Dr. Francisco Javier Rodríguez Pequeño**

**Dr. Juan Carlos Gómez Alonso**

**Madrid, noviembre de 2015**

Tesis que, para la obtención del Título de Doctor, dentro del programa de Programa de doctorado del RD 778/1998 “Literatura europea: perspectivas teórico-críticas en el estudio comparado de un sistema transcultural”, presenta el Licenciado Daniel Eduardo Martínez-Alés García bajo la dirección del Doctor Francisco Javier Rodríguez Pequeño y del Doctor Juan Carlos Gómez Alonso, Profesores Titulares de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad Autónoma de Madrid.

Vº Bº de los directores

*A mi padre*

*La comedia es verdad y dolor*

-John Vorhaus

## ÍNDICE

1. Índice.
2. Agradecimientos.
3. Nota introductoria para mejor comprensión de lo que viene.
4. Introducción.
5. Contexto histórico: siglo XX, cambalache.
6. De qué hablamos cuando hablamos de monólogos.
  - 6.1 El monólogo tradicional.
  - 6.2 El concepto de *monólogo cómico* o *monólogo*.
  - 6.3 A vueltas con el nombre.
7. Breve historia de los orígenes del *stand-up comedy*.
8. Antecedentes y aparición del monólogo cómico en España.
  - 8.1 El antihéroe.
  - 8.2 La poética del fracaso.
  - 8.3 Los cómicos de la legua.
  - 8.4 El gesto en la oratoria barroca.
  - 8.5 El humor de Quevedo.
  - 8.6 Los sonidos del esperpento.
  - 8.7 Ramón, el primer *onliner* español.
  - 8.8 La conciencia de lo absurdo.
  - 8.9 La cultura cómica.
    - 8.9.1 El teatro cómico.
    - 8.9.2 El mundo del chiste popular.
    - 8.9.3 Los espectáculos de entretenimiento.
    - 8.9.4 Los programas de radio y televisión.
    - 8.9.5 La comedia de fuera.
    - 8.9.6 La literatura de humor y *La Codoniz*.
  - 8.10 El hombre de la guerra.
  - 8.11 ¿Saben aquel que diu?
  - 8.12 El año de 1999.
9. Apuntes para una poética del monólogo cómico.

- 9.1 Una aproximación.
- 9.2 La simulación del yo: el monólogo cómico y la autoficción.
- 9.3 Ideología, pensamiento y lenguaje.
- 9.4 La palabra íntima de la voz desnuda.
- 9.5 Pseudopolifonía y poliacroasis.
- 10. Tipología.
  - 10.1 Tipología según el emisor.
    - 10.1.1 Monólogo observacional.
    - 10.1.2 Monólogo epistemológico.
    - 10.1.3 Monólogo de la catarsis.
    - 10.1.4 Monólogo de personaje.
    - 10.1.5 Monólogo de comedia alternativa.
    - 10.1.6 Monólogo de denuncia.
    - 10.1.7 Monólogo de imitación.
    - 10.1.8 Monólogo de magia.
    - 10.1.9 Monólogo de música.
  - 10.2 Tipología según el receptor.
    - 10.2.1 Monólogo clásico.
    - 10.2.2 Monólogo blanco.
    - 10.2.3 Monólogo *ad hoc*, por encargo o corporativo.
    - 10.2.4 Monólogo de batalla.
    - 10.2.5 Monólogo de televisión.
    - 10.2.6 Metamonólogo o monólogo para cómicos.
    - 10.2.7 Monólogo de improvisación.
  - 10.3 Tipología según el mensaje.
- 11. Conclusiones.
- 12. Glosario.
- 13. Bibliografía.

## 2. AGRADECIMIENTOS

He hurgado por la Red y he visto que hay muchas tesis que tienen un breve texto inicial con agradecimientos: pocas habrá que lo precisen más que esta.

Debo dar las gracias, en primer lugar, a todos los cómicos a los que he taladrado el cerebro con llamaditas y mensajes a propósito de ciertos temas, y cuyas observaciones me han sido de gran utilidad. De entre ellos, destaco especialmente las aportaciones de Raquel Sastre, Denny Horror, Kaco, Paco Calavera, Esther Gimeno, Emilio Feijoo, Luismi, Luis Piedrahita, Alfredo Díaz, Borja Sumozas, Luis Álvaro, Iggy Rubín, Miguel Iríbar, Goyo Jiménez, Tomás Silberman, Pepón Fuentes y Pilar de Francisco. Ellos sabrán por qué: si algo tienen los cómicos es que son rencorosos.

Mención aparte merecen las inspiradoras intuiciones que sobre comedia me ha ido regalando Juan Ignacio Delgado Alemany (a quien la épica de los escenarios reconoce como Ignatius Farray), en nuestras largas conversaciones por bares y teléfonos.

Mucho le debo a mi formación universitaria: si Galdós dijo haber nacido en Madrid a los dieciocho años, a la misma edad nací yo, en la Autónoma de Madrid. De aquel *accesis* académico recuerdo con especial devoción a algunos de mis más queridos maestros: Eduardo Becerra, Luis Eguren, José Manuel Cuesta Abad,

Violeta Demonte, Tomás Albaladejo, Paloma Varela, Teodosio Fernández, Antonio Rey, Julio Rodríguez Puértolas, Pedro Álvarez de Miranda, Francisco Caudet, Carmen Valcárcel e Inés Fernández Ordóñez. Con alguno, de hecho, el aprendizaje germinó en admiración, y el tiempo quiso que la admiración se convirtiese en amistad. Con otros compartí experiencias que han marcado profundamente mi biografía, como con Florencio Sevilla (los intensos congresos áureos de Cuenca, o el cotejo paleográfico de las primeras ediciones del *Quijote...*) o con Pablo Jauralde, con quien pasé las más tardes de mis lunes catalogando manuscritos poéticos del Siglo de Oro en un entorno bucólico de erudición y poesía, y donde trabajé junto a mis grandes amigos, que tanto admiro y quiero: Pablo Moíño, Mario Pedrazuela y Enrique Jerez. Junto a otras publicaciones de diversa índole, aquella aventura sirvió para concebir la nonata revista *Lunes y raros*, en la que se inspiró demasiado la *Revista de erudición y crítica* de Castalia.

Mi doctorado fue estimulante y convulso, por esta cosa difícil que es compaginar farándula y universidad. Nada hubiera sido igual de no ser por el empeño de mis ahora directores, así como las orientaciones de Águeda, siempre dispuesta a solucionar cualquier problema.

No es poca la gente que se me va a olvidar, pero en este momento recuerdo los artículos y las referencias que me han ido pasando Iván Martín Cerezo, Mauro Jiménez Martínez, Rosa Navarro Romero y Cristina Roldán Fidalgo: muchas gracias.



Fue Mario Pedrazuela quien me puso sobre la pista de alguna de las claves más importantes de este estudio: la deuda es grande, y mi gratitud también.

El Grupo de Comunicación, Poética y Retórica de la UAM, a propósito de la tesis, se volcó de lleno en la organización de un congreso universitario sobre el monólogo cómico. Van dos, y camino del tercero: ¿cuánto debe mi tesis a esta experiencia?

Mucho, o muchísimo, pero nunca tanto como lo que les debo a mis directores, Javier Rodríguez Pequeño y Juan Carlos Gómez Alonso. Desconozco las funciones de un tutor, pero sé identificar los modos de una madre: así han sido. Han estado encima en todo, siempre. Suyas son algunas de las mejores ideas de este estudio, así como todo ese silencioso e invisible trabajo de director que solo se detectaría si no se hubiera hecho. Pese a nuestras interminables discusiones acerca de la calidad artística de ciertos cómicos..., trabajar con ellos ha sido un verdadero placer. Tanto, que cuando escucho a alguien quejarse del poco caso que le hace su director me parece que es ciencia ficción, cuando los míos estaban pendientes de mi trabajo de manera diaria, intercambiando ideas a través de nuestro grupo de Whatsapp («tecis»), llamándome para animarme y ver qué tal, planteando los capítulos y los plazos, devolviéndome los corregidos de un día para otro (pienso que a veces incluso antes de que se los enviara).

En una palabra: gracias.

### 3. NOTA INTRODUCTORIA PARA MEJOR COMPRENSIÓN DE LO QUE VIENE:

Si un buen día (un martes, un domingo, nos da igual), el doctorando se encontrara paseando por Madrid (acaso Zaragoza, Cáceres, o incluso Bremen), y conociera a una chica (ya saben: chico conoce chica, chica hace como que ignora al chico porque en realidad le gusta, chico trata de no parecer superficial, chico y chica se intercambian miradas y mensajes, se entregan a la estrategia y el coqueteo, se proponen ver museos y el jardín botánico, empiezan juntos la primera temporada de *Breaking Bad*), y la chica, por una caprichosa cabriola del azar o del destino –¿quién sabe–, empezara a provocar en el doctorando una inusitada sensación de vulnerable plenitud, el vértigo del miedo y la urgencia de la necesidad, y la chica le preguntase por qué le gusta tanto «lo de los monólogos» (en una fantasía redonda, la chica hubiera empleado la expresión «comedia de *stand-up*»), este sería el listado de vídeos que el doctorando, en arriesgada apuesta por que la chica lo aceptara tal y como es, en la intimidad de una tórrida tarde de cervezas y *Youtube*, le mostraría a la chica, no sin intercalar la breve explicación de una poética mínima y una justificada cronología:

1. Goyo Jiménez, *Los americanos*. Monólogo observacional, bien.

<https://www.youtube.com/watch?v=DJRY4QoLSkk>

2. Raúl Cimas, *Voy a Naturhouse*. El surrealismo y el dolor.

<https://www.youtube.com/watch?v=pz8SkZPIQI8>

3. Joaquín Reyes, *Entrevista de trabajo*. La perfección del chiste.

<https://www.youtube.com/watch?v=OfqYSed2yLc>

4. Luis Álvaro, *Listen and repeat*. La belleza de la línea.

<https://www.youtube.com/watch?v=1mbm48GVl4o>

5. Jerry Seinfeld, *Te lo digo por última vez*. La idea platónica de monólogo.

<https://www.youtube.com/watch?v=HfcPPG2DMC4>

6. Chris Rock, *Bring the pain*. El monólogo que cambió el curso de la Historia.

[https://www.youtube.com/watch?v=gfi4\\_IsebyA](https://www.youtube.com/watch?v=gfi4_IsebyA)

7. Bill Hicks, *Rentheless*, «Drugs». El cómico, la leyenda.

<https://www.youtube.com/watch?v=eeckg25lo78>

8. Ricky Gervais, *Politics*, «Sharks and nazis». Los límites del humor.

<https://www.youtube.com/watch?v=1uu12ppRbp0>

9. Louis C.K., *Oh my God*, «Of course, but maybe». La perfección.

[https://www.youtube.com/watch?v=4\\_ItFvgJOHI](https://www.youtube.com/watch?v=4_ItFvgJOHI)

10. Louis C.K., *40th Saturday Night Live*. El riesgo: *accesis* hasta lo intolerable.

<https://www.youtube.com/watch?v=eSkkKN-Ir2Q>

11. Doug Stanhope, *Deadbeat Hero*, «Eres libre». Un cómico fuera de control.

<https://www.youtube.com/watch?v=OT8mqYwOcJA>

¿Puede haber contexto más oportuno para una sesión así? Quizá el previo visionado antes de la lectura de esta tesis.

#### 4. INTRODUCCIÓN

La presencia del monólogo cómico<sup>1</sup> en nuestra sociedad es, cada día, más notable: su éxito en programas de radio y televisión de primer orden (*El Hormiguero, Buenafuente, En el aire*), programas de televisión especializados en el género (*El club de la comedia, Central de cómicos, Open Mike, Pasión por la comedia, Sopa de Gansos, Charlas comedy*), locales de comedia en directo que sobrepasan la década ofreciendo actuaciones (*La chocita del loro, Ópera, El Paso*), espectáculos en teatros cuya taquilla y éxito es abrumador (*Quieres salir conmigo, Humor con denominación de origen, Las noches de el club de la comedia, La noche canalla*), la participación de cómicos en el cine, ya sea actuando (Dani Rovira, Ernesto Sevilla, Joaquín Reyes, Raúl Cimas, Carlos Areces, Don Mauro, Ignatius Farray), como dirigiendo (Luis Piedrahita), su apabullante presencia trabajando como guionistas de todo tipo de espectáculos, programas de radio y televisión, cortometrajes y películas; sus frecuentes intervenciones como maestros de ceremonias en toda índole de actos y eventos, a lo que hay que sumar la proliferación incesante de locales de micro abierto<sup>2</sup> (los infinitos clubes de comedia donde un batallón de cómicos, consagrados y neonatos, urden sus monólogos a base de ensayo/error), amén de la interminable nómina de locales por todos los rincones de nuestra geografía en donde se puede ver comedia de *stand-up* semanalmente.

---

<sup>1</sup> Aunque en general optemos por la expresión ‘monólogo cómico’, o ‘monólogo’, en ocasiones atendemos directamente a la expresión original ‘*stand-up comedy*’. Los problemas derivados de su traducción los tratamos más adelante, en el capítulo titulado «A vueltas con el nombre».

<sup>2</sup> Los *locales de micro abierto* son espacios o espectáculos donde los cómicos prueban el material nuevo que escriben, y lo van puliendo hasta fijarlo lo más posible, teniendo en cuenta que siempre se trata de un texto inacabado, versátil y fluctuante.

Es decir: el fenómeno del *stand-up comedy* americano, con no pocas variantes e idiosincrasias<sup>3</sup>, se ha instalado de manera rotunda en nuestra oferta cultural, invadiéndola hasta (algunos dicen) la saturación.

Como ante cualquier novedad, y más aún cuando dicha novedad explota de puro éxito comercial, el receloso crítico, avezado y purista, desvelado por la complejidad de la tradición de la alta literatura y la convención del canon, no se entrega sin más al festejo de esta nueva forma dramática, y se previene, por si se tratara de un algo superficial y efímero: todo lo mudará la edad ligera.

Y no le faltan razones a quien, a vuelapluma, hiciera una aproximación primera a esta dramatización última, tan a la última, pues no es difícil encontrar lo mismo, una vez más, y siempre igual: una construcción inevitablemente retórica, pero muy básica, donde se conjugan chistes manidos, lugares comunes, y gente graciosa o, lo que es peor, que va de graciosa. Monólogos y más monólogos simplones, ingeniosillos y, en ocasiones, perfectamente prescindibles. De eso, hay: se sabe; lo sabemos.

Sin embargo (firmemente creemos en este sin embargo), lo que pareció amanecer en el lluvioso día de lo rancio, parece germinar al sol febril de una alocada, epistemológica, catártica, polifónica y honda literatura. Como el mejor jazz, una literatura de bar y de rincones, herida de nocturnidad, honestidad y búsqueda, un monólogo esencialmente dialógico (un diálogo hacia fuera y hacia

---

<sup>3</sup> El género, en según qué casos, ha generado la aparición de exitosos híbridos que mezclan el nuevo *stand-up* con viejas fórmulas que han permeado a partir del sustrato previo, como los cuentachistes, los espectáculos tipo *sketch* o las comedias de magia de salón.

dentro), un dejarse sangrar a micro abierto, una vindicación de la inteligencia a golpe de verdad, dolor y carcajada. La risa como el último bastión del sinsentido existencial, la cosquilla grave y puñetera que rompe el pasmado semblante de la hipocresía de la *american way of life* y el «estado de bienestar», una palabra sincera que fluye por esta ‘vida líquida’ que señala Zygmunt Bauman<sup>4</sup>, este vivir sin rumbo en una sociedad cuya forma va cambiando, y que nos sume en una constante sensación de precariedad e incertidumbre propia de la “desubstancialización posmoderna, con la lógica del vacío”<sup>5</sup>, esta necesidad de contar desde uno (autoficción), sobre uno (literatura del *yo*) y hacia uno (autoconocimiento).

No sé si urgente, tal vez necesario y, sin duda, oportuno, es atender a este nuevo género que tan felizmente combina texto y acto. Observarlo, profundizar en sus orígenes, señalar algunas claves de su poética y los mecanismos retóricos que lo habitan, establecer una primera tipología, ponerle voz a su voz: todas estas páginas lo pretenden.

Este estudio, pues, aborda el monólogo cómico desde una aproximación primera a su definición, a sus límites y al concepto; muy por encima, parte de una resumidísima historia de su génesis en los Estados Unidos, para enseguida abordar los antecedentes que de algún modo condicionan la abrupta y vertiginosa eclosión del género en nuestro país, desde el éxito de la figura del antihéroe y la poética del fracaso, pasando por la realidad de los cómicos de la legua, el legado de la oratoria

---

<sup>4</sup> BAUMAN, Zygmunt, *Vida líquida*, Barcelona: Espasa, 2006. El original, *Liquid life*, es de 2005.

<sup>5</sup> LIPOVETSKY, Guilles, *La era del vacío*, Barcelona: Anagrama, 2012, pág. 15. El original, *La ere du vide*, es de 1983.

barroca, la comedia de Quevedo, los sonidos del esperpento, las líneas de Ramón, la coincidencia con el absurdo, un panorama general de la cultura cómica, la influencia de Gila y de Eugenio, y la llegada de los primeros programas de televisión dedicados al género.

El mayor esfuerzo se le dedica a la poética, desgranada en una serie de rasgos característicos, entre los que destaca el carácter autoficcional del monólogo cómico, y que desemboca en la que quiere ser una exhaustiva tipología, articulada a partir del esquema clásico de la comunicación humana.

La tarea documental no ha sido fácil, pues debido al carácter efímero de nuestro género no son muchos los testimonios audiovisuales a los que se ha podido acceder, y no digamos ya los textos por escrito. Con todo, se han tenido en cuenta los monólogos de los 123 cómicos que han grabado algún monólogo en Comedy Central (antes, Paramount Comedy)<sup>6</sup>, así como la mayoría de los monólogos del programa de televisión *El club de la comedia*. Junto a ellos, se ha atendido a los textos de más de medio centenar de cómicos cuyo material no se puede localizar por internet, así como el de los principales artistas internacionales (solo los de habla inglesa).

El trabajo termina con un breve glosario, una conclusión y una bibliografía.

[N.B.: Todos las direcciones web están operativas, con fecha del 1 de nov. de 2015. Lo ponemos aquí, para no repetirlo constantemente. Muchas gracias.]

---

<sup>6</sup> En este caso, se ha acudido siempre a la web oficial del canal, [www.comedycentral.es](http://www.comedycentral.es), debido a que sus actuaciones no están colgadas en Youtube por prohibición expresa del grupo Viacom, al que pertenece Comedy Central.

## 5. CONTEXTO HISTÓRICO: SIGLO XX, CAMBALACHE.

*Siglo veinte, cambalache,  
problemático y febril.*<sup>7</sup>

Si bien es cierto que el *stand-up comedy* no surge de manera definitiva hasta mediados de la pasada centuria, no lo es menos que en su génesis se conjugan, por un lado, la voluntad de dar respuestas al sinfín de turbulencias en todos los órdenes que jalonan la primera mitad del siglo, y, por otro, las nuevas manifestaciones artísticas, especialmente de carácter popular, que se derivan del panorama sociocultural de la época. En especial, el *music-hall*, las variedades, el vodevil y el *burlesque*.

Toda prudencia es poca cuando se trata de abordar el siglo XX: «Nadie puede escribir acerca de la historia del siglo XX como escribiría sobre cualquier otro período», afirma el historiador Eric Hobsbawm<sup>8</sup>, debido a que nuestro conocimiento del mismo, como contemporáneos, acumula demasiados puntos de vista y prejuicios que dificultan sobremanera la visión rigurosa y objetiva. El siglo XX: una época en la que ya no estamos a la que aún no hemos dejado de pertenecer.

A la inevitable distorsión que nos provoca la cercanía desde la que lo observamos, la inabarcable complejidad de un siglo sangriento y vertiginoso.

---

<sup>7</sup> Enrique Santos Discepolo compuso el tango *Cambalache* en 1934 para la película *El alma del bandoleón*.

<sup>8</sup> HOBBSAWM, Eric, *Historia del siglo XX, 1914-1991*, Barcelona: Crítica, 2000, pág. 7.



La Primera Guerra Mundial, con la que, según algunos autores, se cierra definitivamente el siglo XIX, fue la primera que se libró abiertamente contra la población civil del enemigo, aunque esta no fuera, todavía, la destinataria principal de los tiros y las bombas. Esta contienda de movilización nacional –dice Hobsbawm– dio al traste con el eje fundamental de la guerra civilizada: la distinción entre combatientes y población civil. «Fue un terrible precedente del descenso de la humanidad hacia la barbarie, de la demonización del adversario para justificar su aniquilación. Allí el hombre cruzó el umbral de la época más mortífera de la historia, la que mejor ha mostrado la capacidad de inhumanidad que los humanos guardan para los otros»<sup>9</sup>.

De 1914 a 1990, las muertes violentas ascienden a 187 millones, entre las que se cuentan las más de cincuenta millones de víctimas de la II Guerra Mundial, para García de Cortázar, «verdadera escuela del terror absoluto bajo forma de genocidio o represión atómica»<sup>10</sup>.

También el siglo XX ha sido el de la afirmación del sistema capitalista en el mundo y la desaparición global de las posibilidades del cambio revolucionario, que tan evidentes parecían en las sociedades de comienzos de siglo. Algunos factores contribuirían a esta impresión. Por un lado, la superación de dos graves crisis (1929 y 1973), la integración de antiguos movimientos obreros revolucionarios en

---

<sup>9</sup> GARCÍA DE CORTÁZAR, Fernando, *El siglo XX: diez episodios decisivos*, Madrid: Alianza, 1999, pág. 11.

<sup>10</sup> *Ibidem, supra.*, pág. 11.

un proyecto de sociedad de consumo y reformas moderadas, y la difuminación de los problemas más graves de la actualidad –paro, marginación, desigualdad– en movimientos sociales “de radio corto y nulas posibilidades de influencia a medio plazo”<sup>11</sup>.

De un libro de Agosti y Borghese<sup>12</sup> obtiene Hobsbawm doce miradas que reflexionan sobre el siglo XX, y que contextualizan muy bien la manera en que se percibe en su conjunto.

Isaiah Berlín, el filósofo británico, dice: «He vivido durante la mayor parte del siglo XX sin haber experimentado –debo decirlo– sufrimientos personales. Lo recuerdo como el siglo más terrible de la historia occidental».

Julio Caro Baroja afirma que «existe una marcada contradicción entre la trayectoria vital individual –la niñez, la juventud y la vejez han pasado serenamente y sin grandes sobresaltos– y los hechos acaecidos en el siglo XX... los terribles acontecimientos que ha vivido la humanidad».

El escritor italiano Primo Levi, desde su experiencia directa como superviviente del Holocausto, concluye: «Los que sobrevivimos a los campos de concentración no somos verdaderos testigos. Esta es una idea incómoda que gradualmente me he visto obligado a aceptar al leer lo que han escrito otros

---

<sup>11</sup> *Ibidem, supra*, pág. 8.

<sup>12</sup> AGOSTI, Paola, y Giovanna BORGHESE, *Mi pare un secolo: ritratti e parole di centosei protagonista del Novecento*, Turín, 1992, págs. 42, 210, 154, 76, 4, 8, 204, 2, 62, 80, 140 y 160, respectivamente.

supervivientes, incluido yo mismo, cuando releo mis escritos al cabo de algunos años. Nosotros, los supervivientes, no somos solo una minoría pequeña sino también anómala. Formamos parte de aquellos que, gracias a la prevaricación, la habilidad o la suerte, no llegamos a tocar fondo. Quienes lo hicieron y vieron el rostro de la Gorgona, no regresaron, o regresaron sin palabras».

René Dumont, célebre agrónomo y ecologista francés, resume: «Es simplemente un siglo de matanzas y de guerras».

La Nobel italiana, Rita Levi Montalcini, dice: «Pese a todo, en este siglo se han registrado revoluciones positivas: la aparición del cuarto estado y la promoción de la mujer tras varios siglos de represión».

William Golding reconoce: «No puedo dejar de pensar que ha sido el siglo más violento de la historia humana».

El historiador del arte Ernst Gombrich observa que «la principal característica del siglo XX es la terrible multiplicación de la población mundial. Es una catástrofe, un desastre y no sabemos cómo atajarla».

El músico Yehudi Menuhin anota que «si tuviera que resumir el siglo XX, diría que despertó las mayores esperanzas que haya concebido nunca la humanidad, y destruyó todas las ilusiones e ideales».

Severo Ochoa se fija en los aspectos científicos: «El rasgo esencial es el progreso de la ciencia, que ha sido realmente extraordinario. Esto es lo que caracteriza a nuestro siglo».

El antropólogo Raymond Firth afirma: «Desde el punto de vista tecnológico, destaco el desarrollo de la electrónica entre los acontecimientos más significativos del siglo XX; desde el punto de vista de las ideas, el cambio de una visión de las cosas relativamente racional y científica a una visión no racional y menos científica».

El historiador Leo Valiani, por su parte, dice: «Nuestro siglo demuestra que el triunfo de los ideales de la justicia y la igualdad siempre es efímero, pero también que, sin conseguimos perseverar la libertad, siempre es posible comenzar de nuevo. Es necesario conservar la esperanza incluso en las situaciones más desesperadas».

Por último, otro historiador italiano, Franco Venturi, concluye: «los historiadores no pueden responder a esta cuestión. Para mí, el siglo XX es solo el intento constantemente renovado de comprenderlo».

Es precisamente en las postrimerías de este extenuado y convulso siglo XX desde donde los sociólogos y pensadores se sitúan para tratar de comprender los procesos psicológicos que llevan al hombre a cambiar el paradigma de intelección cosmológico, los valores, el modo en el que uno es y está en el mundo, con su consiguiente expresión en el arte, la cultura y la sociedad. La identidad de esta

nueva mirada, aún perdida en la enmarañada bibliografía urgente que trata de alentar el desasosiego propio de un cambio de época, quizá sí que parece contener una característica clara: la idea de que el proyecto modernista, a la luz de los acontecimientos más representativos del siglo XX, fracasó.

Pero quizá uno de los géneros que mejor se ha arrimado a las claves sociológicas de la pasada centuria es precisamente la que nació de sus entrañas: el *stand-up comedy*. Bajo la mirada de su risa, el cómico encuentra el modo de encontrar una nueva rendija desde la que contemplar la realidad, señalarla, escudriñarla, retorcerla y entregarla, para sorpresa y disfrute de cuantos ahora la descubren.

En ese sentido, los sufridos monologuistas han ido desarrollando la compleja literatura del monólogo cómico para entregarse a la quijotesca tarea de tratar de devolvernos un poco de cordura.

## 6. DE QUÉ HABLAMOS CUANDO HABLAMOS DE MONÓLOGOS

### 6.1 El monólogo tradicional

Hasta ahora, la palabra *monólogo* ha estado necesariamente ligada a su etimología como «especie de obra dramática en que habla un solo personaje»<sup>13</sup>, y en conexión natural con la voz *soliloquio*, el «parlamento individual de un personaje en una obra dramática»<sup>14</sup>.

El término, de origen griego (*mono-logos*, palabra de uno solo, «discurso de una única persona», según Pavis<sup>15</sup>) designa el acto de exteriorizar un personaje sus pensamientos y sentimientos, sin esperar respuesta de un posible interlocutor.

Utilizado en poesía, teatro y novela<sup>16</sup> –en cierto modo, el ensayo ya es un ‘monólogo’ *per se*, porque aunque todo texto literario presupone un receptor, la naturaleza didáctica del ensayo lo asume en mayor grado que otro tipo de obras, como detectamos, en algunos casos, con deliberados vocativos referidos hacia el lector–, el monólogo lírico, en el que el poeta manifiesta sus quejas amorosas o expone, en forma de confidencia, sus sentimientos más íntimos, es una constante

---

<sup>13</sup> DRAE.

<sup>14</sup> DRAE.

<sup>15</sup> PAVIS, Patrice, *Diccionario del teatro*, 2013, p. 297.

<sup>16</sup> Panorama general, a partir de ESTÉBANEZ CALDERÓN, Demetrio, *Diccionario de términos literarios*, Madrid: Alianza, 2002.

en la poesía universal. A veces se convierte en *mono-diálogo*; por ejemplo, con la amada ausente, como ocurre en la Primera égloga de Garcilaso de la Vega en la que éste evoca las vivencias compartidas («¿Quién me dijera, Elisa, vida mía...»<sup>17</sup>).

En el teatro, los monólogos cumplen unas funciones precisas: rememoración de acontecimientos imprescindibles para la comprensión de la intriga, descubrimiento del mundo interior de un personaje, expresión de sus dudas frente a un compromiso o decisión que ha de tomar, etc. En el teatro del Siglo de Oro son frecuentes dos formas de monólogo: el denominado *aparte* y el *monólogo esitante y razonador*. El primero supone cierta complicidad con el público a quien, en última instancia, van dirigidas las palabras que dice para sí un determinado personaje (subrayadas por una adecuada gesticulación), dando por supuesto que únicamente las oyen los espectadores. El segundo consiste en una exposición de las dudas e inquietudes en que se debate un personaje, imaginando un posible destinatario que pudiera comprender una situación angustiosa. Un ejemplo arquetípico se encuentra en los monólogos de Segismundo en *La vida es sueño*. Esta forma monológica, cuya práctica desciende en el teatro realista y naturalista, vuelve a cobrar vigencia en la dramática del siglo XX, como signo de un mundo en que la comunicación se hace cada vez más difícil: éste es el sentido de su recurrencia en las obras de P. Handke, H. Müller, B. Wilson, etc.

Pavis<sup>18</sup> distingue entre *monólogo* y *soliloquio*. El *soliloquio*, más aún que el

---

<sup>17</sup> VEGA, Garcilaso de la, *Poesías completas*, ed. Ángel L. Prieto de Paula, Madrid, Castalia, 1989, p. 128.

<sup>18</sup> *Op. Cit.*, p. 430.

*monólogo*, se refiere a una situación en la que el personaje medita sobre su situación psicológica y moral, desvelando de este modo, gracias a una conversación teatral, aquello que de lo contrario sería un simple monólogo interior. La técnica del soliloquio revela al espectador el alma o el inconsciente del personaje: de aquí su dimensión épica y lírica, y su capacidad para convertirse en un fragmento escogido, separable de la obra, y dotado de un valor autónomo.

«¡Ay mísero de mí, ¡ay infelice!  
Apurar, cielos, pretendo,  
Ya que me tratáis así,  
qué delito cometí  
contra vosotros naciendo.  
Aunque si nací, ya entiendo  
qué delito he cometido;  
bastante causa ha tenido  
vuestra justicia y rigor,  
Pues el delito mayor  
del hombre es haber nacido.

Sólo quisiera saber  
para apurar mis desvelos  
(dejando a una parte, cielos,  
el delito del nacer),  
¿qué más os pude ofender,  
para castigarme más?  
¿No nacieron los demás?  
Pues si los demás nacieron,  
¿qué privilegios tuvieron  
que no yo gocé jamás? (...)»<sup>19</sup>

Dramatúrgicamente, el soliloquio responde a una doble exigencia.

Por un lado, según la norma dramática, el soliloquio está justificado y

---

<sup>19</sup> CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *La vida es sueño*, ed. de Ciriaco Morón, Madrid: Cátedra, 2004, p. 72.



motivado por determinadas situaciones en las que puede ser verosímilmente pronunciado: momento en que el héroe se busca a sí mismo, diálogo entre dos exigencias morales o psicológicas que el sujeto se ve obligado a formular en voz alta (*dilema*). La única condición para que funcione es que esté suficientemente construido y sea claro, a fin de no convertirse en un mero monólogo o en una divagación de la conciencia “inaudible”.

Por otro lado, según la norma épica, el soliloquio constituye una forma de objetivación de pensamientos que, de lo contrario, serían letra muerta. De aquí proviene su carácter inverosímil en el marco de la forma puramente dramática. El soliloquio provoca una ruptura de ilusión e instaura una convención teatral para que se pueda establecer con el público una comunicación directa.

Como veremos más adelante, existen muchos puntos de unión entre el *monólogo cómico* y el *soliloquio*, pero su más importante diferencia es que en el primero no existe la cuarta pared: el cómico se dirige directamente al público para buscarse a sí mismo, plantear conflictos morales o psicológicos, etc., mientras que en el último el gran problema surge a la hora de conciliar la verosimilitud de la acción dramática con el hecho de que un personaje se ponga a hablar solo, en un falso diálogo consigo mismo (no es un monólogo), y con la secreta pretensión de comunicarse con algo que no existe: el público. Por otro lado, no perdamos de vista que el soliloquio, aunque el público no esté presente, va dirigido a un receptor.

En narrativa se produce un monólogo cuando un personaje exterioriza en sus palabras el contenido de su mundo interior, sin interferencia del narrador y en

ausencia de posibles interlocutores.

De los diferentes tipos de monólogos, han merecido especial atención de la crítica el *soliloquio* y el llamado *monólogo interior*. El primero, conocido también como *monólogo citado*<sup>20</sup>, consiste en una «transcripción directa» de contenidos de conciencia analizados de manera lógica por un personaje, en forma de autoanálisis o confesión, lo que implica cierta relación dialógica consigo mismo o con un imaginado o supuesto receptor. El soliloquio es un discurso dirigido a un interlocutor que permanece mudo.

El *monólogo interior* (expresión traducida del francés, *le monologue intérieur*, 1931, de E. Dujardin, cuyo contenido viene a ser análogo al de otra expresión inglesa utilizada originalmente por W. James, *stream of consciousness*, “corriente de conciencia”) es la expresión que se utiliza para designar el proceso mental de la conciencia que, a su juicio, se desarrolla en forma de “río” o “corriente”, ya que «los pensamientos fluyen».

Por otra parte, y relacionada directamente con el tiempo subjetivo, está la cuestión del *monólogo interior* y la *corriente de conciencia*, cuestiones distintas<sup>21</sup> aunque incidan ambas en la ruptura y en la total manipulación del tiempo como

---

<sup>20</sup> VILLANUEVA, Darío, *El comentario de textos narrativos: la novela*, Gijón: Júcar, 1992, p. 32.

<sup>21</sup> Frente a la confusión que algunos autores (entre otros L. Edel, *The modern psychological novel*, New York, The Universal Library, 1964, pp. 54-58) tienen sobre estos conceptos, véase la distinción de M<sup>a</sup>. C. Bobes Naves, *Teoría general de la novela*, cit., p. 258; V. M. de Aguiar e Silva, *Teoria da literatura*, cit., p. 748; R. Scholes y R. Kellog, *The nature of narrative*, New York, Oxford University Press, 1966, p. 177.

factor sintáctico pero también como información semántica que diferencia la narrativa del teatro.

Con la expresión *stream of consciousness* ('corriente de conciencia') W. James se refería no al hecho en sí de la interiorización sino al modo en que discurre el pensamiento en la conciencia<sup>22</sup>; es una expresión procedente de la psicología y hace alusión a un proceso psicológico. Por su parte, el *interior monologue* ('monólogo interior') es la técnica literaria por la que se expresa ese proceso psicológico<sup>23</sup>.

El monólogo interior es un discurso no pronunciado, es una reflexión ininterrumpida y espontánea que no tiene receptor. Como muy bien dice María del Carmen Bobes, esta falta de interlocutor<sup>24</sup> permite «una libre asociación en el tiempo, en el espacio, en la analogía, puesto que es un discurso liberado de las leyes de la lógica, de la estética, de la ética, es decir, de todos los códigos que afectan al lenguaje pronunciado, pero que no afectan al pensamiento, antes de que se organice para la comunicación en palabras»<sup>25</sup>.

El monólogo interior es un habla interno del inconsciente que manifiesta

---

<sup>22</sup> BOBES, M<sup>a</sup>. del C., *Teoría general de la novela*, cit., p. 258.

<sup>23</sup> Ibídem, p. 259 y V. M. de Aguiar e Silva, *Teoría da literatura*, cit., p. 748, nota.

<sup>24</sup> Tesis que se opone a la de E. Benveniste, *Problemas de lingüística general*, II, Méjico, Siglo XXI, 1977, p. 88, para quien el monólogo interior es un diálogo interiorizado entre un yo que habla y un yo que escucha.

<sup>25</sup> BOBES, M<sup>a</sup> del Carmen, *Teoría general de la novela*, cit., p. 262; M<sup>a</sup> del Carmen Bobes Naves, *El diálogo. Estudio pragmático, lingüístico y literario*, cit.

pensamientos íntimos con una mínima organización gramatical<sup>26</sup>, que, sea cual fuere su modo<sup>27</sup>, expresa el mundo del personaje, generalmente un mundo subjetivo. Estos pensamientos íntimos como contenido semántico y la total ruptura, dilatación y deformación del tiempo son propios de la narrativa, no siendo posibles en el teatro porque este género sí tiene un interlocutor continuo y constante: el público. Además, ya sabemos que estas cuestiones derivan de los ejes formados por el narrador, figura exclusiva de la narrativa, y la historia que cuenta.

No debemos confundir monólogo interior con la corriente de conciencia, de la que es su representación literaria, ni con el monólogo, con el soliloquio y con el estilo indirecto libre.

El soliloquio no tiene interlocutor o es uno mismo, y es un discurso pronunciado. El monólogo tiene interlocutor, aunque no conteste y el estilo indirecto libre se produce cuando ve o piensa el personaje pero habla el narrador.

El monólogo interior es un discurso no pronunciado, que se desarrolla en el interior del personaje, que no tiene más receptor que él mismo, que se presenta bajo una forma desordenada, incluso caótica (sintaxis forzada, puntuación escasa o nula y libertad a todos los niveles), que no presenta intervención del narrador y que va fluyendo a medida que las ideas y las imágenes, trascendentes o triviales, verosímiles

---

<sup>26</sup> E. Dujardin, *Le monologue intérieur, son apparition, ses origines, sa place dans l'oeuvre de James Joyce et dans le roman contemporain*, Paris, Messein, 1931.

<sup>27</sup> R. Humphrey, *Stream of Consciousness in the Modern Novel*, University of California Press, 1959 distingue cuatro modos: monólogo interior directo, monólogo interior indirecto, descripción omnisciente y soliloquio, y R. Albèrés, *Histoire du roman moderne*, Paris, Michel, 1962, considera dos tipos: el auditivo y el visual.

o inverosímiles, pasan por la conciencia del personaje

El pensamiento libre de los personajes, la corriente de conciencia, inconsciente y no organizada, es propia de la narrativa, que es su caucel ideal de representación por la función del narrador y por la importancia del tiempo, mejor, de los tiempos que se derivan de la historia y del narrador que la cuenta.

El monólogo interior responde a una técnica narrativa cuyos antecedentes podrían estar en G. Flaubert, B. Pérez Galdós, Clarín (éste alude, en un comentario sobre un personaje de *La desheredada* de Galdós, a «el subterráneo hablar de la conciencia»), F. Dostoievski, etc., pero que se inicia de manera expresa en *Les lauriers sont coupés* (1888), de E. Dujardin, que lo definió por su objetivo de «evocar el flujo ininterrumpido de pensamientos que atraviesan el alma del personaje a medida que surgen y en el orden que surgen, sin explicar el encadenamiento lógico (...), por medio de frases reducidas al mínimo de relaciones sintácticas, de forma que da la impresión de reproducir los pensamientos tal como llegan a la mente»<sup>28</sup>.

Esta falta de lógica y articulación coherente constituye la diferencia esencial frente al soliloquio. Rasgos peculiares de este monólogo interior son, aparte de la no interferencia del narrador, la afluencia incontrolada del inconsciente y de sus formas de manifestación en el campo de la conciencia, la emergencia desorganizada y confusa de imágenes, sensaciones, sentimientos e ideas expuestas sin ilación lógica y con distorsiones sintácticas, por medio de libres asociaciones,

---

<sup>28</sup> Cit. por Estébanez Calderón, 1996.

con la consiguiente alteración o disolución del tiempo y del espacio.

«¿Qué quiero? Ah, conozco tan bien ese tono, hecho de miedo, de asco, de compasión. Quiero ver al perro, ver al hombre, de cerca, saber lo que fuma, inspeccionar los zapatos, tomar nota de otros indicios. Es una buena persona, me dice cosas, de dónde viene, adónde va. Yo le creo, porque sé que no tengo otra oportunidad, creo todo lo que me dice, demasiadas veces me he hecho el remolón en la vida, ahora me lo trago todo, ávidamente. Lo que necesito es que me cuenten historias, he tardado mucho en saberlo. Bueno, por otra parte tampoco estoy muy seguro. En resumen, estoy seguro respecto a determinadas cosas, sé algunas cosas de él, cosas que ignoraba, que me picaban la curiosidad, cosas por las que ni siquiera había sufrido. Qué verborrea. Soy capaz hasta de haberme enterado de su oficio, yo que me intereso tanto en oficios y profesiones. Hago todo lo posible por no hablar de mí. Ya veréis como dentro de poco vuelvo a hablar del cielo y de las vacas.»<sup>29</sup>

Aunque entre los estudiosos de teoría del relato se utilizan indistintamente las dos expresiones («corriente de conciencia» y «monólogo interior»), algunos reservan la primera para designar el proceso mental del fluir de la conciencia, en el sentido apuntado por W. James, y la expresión “monólogo interior” para aludir a las «técnicas que la novela ha utilizado para dar forma literaria al discurso interior» (Bobes, 1985), a esa “corriente” de conciencia.

El monólogo interior logra su mayor perfección en las novelas de J. Joyce, W. Faulkner, V. Woolf, etc. En la narrativa hispánica, Max Aub, Ernesto Sábato, J. Lezama Lima, M. Vargas Llosa, C. Fuentes, G. Cabrera Infante y algunos novelistas españoles de posguerra, como L. Martín Santos, J. Goytisolo, etc. Como modelo de monólogo interior suele citarse el de Molly Bloom en el *Ulises* de Joyce.

---

<sup>29</sup> BECKETT, Samuel, *Molloy*, Madrid: Alianza, 2010, p. 16. El original es de París, 1951.

Para Pavis<sup>30</sup>, «el monólogo es un discurso que el personaje se dirige a sí mismo. El *monólogo* se distingue del *diálogo* por la ausencia del intercambio verbal y por la longitud mayor de un parlamento que puede ser desgajado del contexto conflictual y dialógico». El contexto sigue siendo el mismo, y los cambios de dirección semántica (propios del diálogo) quedan limitados a un mínimo, a fin de garantizar la unidad del sujeto de la enunciación.

Sin embargo, el monólogo suele ser considerado como un modelo antidramático: a menudo el monólogo es condenado o reducido a algunos usos indispensables. Se le reprocha, además de su carácter estático o incluso aburrido, su alto grado de inverosimilitud: puesto que se supone que un hombre solo no habla en voz alta, toda representación de un personaje que confía sus sentimientos a sí mismo aparecerá fácilmente como ridícula, vergonzosa y en cualquier caso irrealista e inverosímil.

Debido a esto, el teatro realista o naturalista solo admite el monólogo cuando está motivado por una situación excepcional (sueño, sonambulismo, ebriedad, efusión lírica...). En los demás casos, el monólogo revela la artificiosidad teatral y las convenciones del juego.

Determinadas épocas, no preocupadas por una transcripción naturalista del mundo, se adaptan bien al monólogo (Shakespeare, el *Sturm und Drang*, el drama romántico o simbolista...).

---

<sup>30</sup> PAVIS, 2013., p. 297.

Con el teatro íntimo (en Strindberg, pero ya antes en Musset y Maeterlinck), el monólogo se convierte en un tipo de escritura próxima a la poesía lírica.

Una clasificación tipológica de los monólogos es la que recoge Pavis<sup>31</sup>:

Según la función dramática del monólogo:

Monólogo técnico (relato): exposición por parte de un personaje de acontecimientos pasados o que no pueden ser representados directamente.

Monólogo lírico: momento de reflexión y de emoción de un personaje que se abandona a las confidencias.

Monólogo de reflexión o de decisión: colocado frente a una decisión delicada, el personaje se presenta a sí mismo los argumentos y contraargumentos de una conducta. Hablaríamos por tanto de una situación de dilema o de deliberación.

Según la forma literaria:

Aparte: unas cuantas palabras bastan para indicar el estado de ánimo del personaje.

Estancias: forma muy elaborada, próxima a una balada o a una canción.

---

<sup>31</sup> PAVIS, 2013, p. 298.



Dialéctica del razonamiento: el argumento lógico es presentado de modo sistemático y en una cadena de oposiciones semánticas y rítmicas. (Corneille).

Monólogo interior o *stream of consciousness*: el recitante suministra, mezclados y sin preocupación lógica o de la censura, los fragmentos de frases que le pasan por la cabeza. El desorden emocional o cognitivo de la conciencia es el principal efecto buscado (Büchner, Beckett).

Diálogo solitario: el diálogo del héroe con la divinidad. Diálogo paradójico en el cual uno de los interlocutores habla a otro que jamás le responde, y sin saber siquiera si le escucha. Caso similar lo encontramos en el diálogo de un personaje con alguien fallecido.

Obra como monólogo: con un único personaje, o construida por una serie de intervenciones muy largas.

Estas son las líneas generales de lo que, tradicionalmente, la Historia de la Literatura acoge bajo el término 'monólogo', y algunas de sus variantes más celebradas. Sin embargo, los últimos años son testigos de cómo esta palabra acoge una nueva definición que, si bien bebe irremediabilmente de los precedentes, se opone directamente a estos en virtud de unos rasgos concretos que la singularizan.

## 6.2 El concepto de *monólogo o monólogo cómico*.

Aunque ya han pasado algunos años desde que en 1999 aparecieran, prácticamente de forma simultánea, los dos programas de televisión sobre *stand-up comedy* que tanto han influido en el despegue y la consolidación del nuevo género, y pese a que no resulta descabellado afirmar que el monólogo cómico, aún joven, es un tipo de espectáculo consolidado que ya forma parte de nuestro panorama cultural, sí que vendría a cuento matizar de qué es exactamente de lo que estamos hablando (tarea esta en la que profundizaremos más adelante, a propósito de su poética), por dos razones.

La primera, porque, pese a todo este éxito que tiene el género, y toda la aceptación que ha ido generando, en realidad no se tiene claro qué es y qué no es un monólogo cómico (en el sentido estricto del *stand-up*). Si lo redujésemos, como no pocas veces se hace, al espectáculo en la que un intérprete se sube a un escenario y hace reír al personal, habríamos de dar cabida, entonces, a todo un elenco de artistas y graciosos, más o menos solventes, entre los que incluiríamos a los cuentachistes, los *showmen*, los magos cómicos, los payasos, e incluso algún político. También, claro está, a los actores que, siguiendo un guion escrito por otro, se lanzaran a contar anécdotas graciosas en primera persona, ajenos completamente a todo el complicado proceso de creación de un texto tan personal, tan íntimo, como el de un auténtico monólogo cómico.

La segunda, porque sepamos en qué terreno nos movemos, lo que dejamos fuera, lo que no nos atañe. Que la expresión *monólogo cómico* es polisémica, y bajo

la sombra de su semántica se guarecen géneros distintos y significados que llevan lugar a equívoco. Géneros distintos, porque podríamos referirnos al subgénero teatral en el que un personaje, al modo del soliloquio, cuenta cosas graciosas que escucha un auditorio refugiado al otro lado de la cuarta pared, frente a nuestro asunto, el del *stand-up comedy*, formalmente parecido pero esencialmente diferente, y a cuyo rebufa surge este estudio. Y significados que dan lugar a equívoco, como leemos más abajo, que no sabemos si con *monólogo cómico* nos referimos solo al texto, a la interpretación, o a la suma de ambas.

Solo una anécdota: cuentan que cuando fueron a comenzar el proyecto de *El club de la comedia*, en el año 1999, y debido al miedo que suscitaba el hecho de presentar al gran público un programa basado en un género desconocido, el *stand-up comedy*, los productores, junto al equipo inicial de guionistas (Pablo Motos, Laura Llopis, Juan Herrera y Arturo González-Campos), buscaron caras conocidas y actores consolidados que pudieran defender los textos “al modo de los cómicos americanos”. Pues bien: entre otros, se lo ofrecieron a un actor cómico español bastante famoso –podemos prescindir del nombre, pero baste decir que es una de las leyendas de la escena española–, el cual aceptó la propuesta, y les pidió que le escribieran “un monólogo” sobre toros. Los guionistas, aunque extrañados por el tema, temerosos de que no funcionara bien ante el público generalista, aceptaron el reto. Al cabo de unos días le enviaron el texto. Grande fue su sorpresa cuando el actor, un hombre de mundo y cultura teatral, cuya vasta filmografía nada tiene que envidiar a la abrumadora colección de premios y reconocimientos que alberga su biografía, les dijo que el monólogo le parecía muy bien, y que había pensado que “su personaje” saliese vestido de torero y se hiciese llamar Farrullito de Jerez.

Cuando le explicaron que eso no podía ser, que tenía que salir como él mismo, defendiendo el monólogo como si fueran sus propias ideas, no terminaba de entenderlo, y terminó por no participar en el programa.<sup>32</sup>

Es decir: ya entonces, y debidamente explicado a una persona con una solvente y demostrada sensibilidad para el mundo de la interpretación, era difícil de entender, ¿qué no ocurrirá ahora, influidos como estamos por la reciente tradición televisiva de los actores de monólogos (que no cómicos) que copan las cadenas? Frente a esto, sería oportuno mencionar que José Miguel Contreras, creador de *El club de la comedia* en aquel entonces, y actual productor del programa, confesó hace poco en un foro público<sup>33</sup> que estaban teniendo bastantes problemas con el hecho de que los textos escritos por los guionistas para los famosos no llegaban al nivel de los monólogos que hacían los verdaderos cómicos que ahora participan en el programa, como Goyo Jiménez, Joaquín Reyes, David Guapo o Ernesto Sevilla.

En definitiva, como vamos a usar ahora constantemente la expresión *monólogo*, o *monólogo cómico*, conviene precisar, aunque solo sea dando unas pequeñas pinceladas antes de asomarnos a su poética, a qué nos estamos refiriendo.

---

<sup>32</sup> El dato está contrastado con varios de los miembros de aquella primera producción. Por respeto al actor hemos preferido prescindir de su nombre.

<sup>33</sup> En una intervención en una mesa redonda titulada «La creación de los dos primeros programas de monólogos de la televisión española: *El club de la comedia* y *Nuevos cómicos*», durante la celebración del II Congreso Universitario sobre el Monólogo Cómico, en la Universidad Autónoma de Madrid, en octubre de 2015.

Con *monólogo* (discutible traducción que el uso ha dado al género foráneo del *stand-up* comedy, como veremos más adelante), *monólogo cómico*, *comedia de pie* o *comedia de escenario*, nos referimos al tipo de representación escénica de carácter humorístico en la que el artista –monologuista, monologista, cómico, comediante, humorista, *estandapero*<sup>34</sup>, *comedian*, *comic*, *stand-up comedian*, *monologist*, *stand-up*, *humorist*–, normalmente en pie y, en principio, sin ningún tipo de decoración o vestuario especial, actúa ante un público al que se dirige directamente y cuya retroalimentación, ya sea mediante la risa, el aplauso, la sorpresa, el abucheo, o incluso mediante el diálogo activo y directo, es crucial. El propio cómico suele ser el autor del texto que representa. Al *monólogo* también se le llama *rutina* o *acto*.

Los *monólogos* suelen ser representados en locales nocturnos, espacios especializados en este tipo de representaciones (clubes de comedia o *comedy clubs*), auditorios y teatros. También aparecen en programas de televisión, pero en este caso lo que se hace es recrear este tipo de espectáculos en forma de grabación de alguna actuación en directo en locales especializados, auditorios y teatros. En algunos países es muy frecuente que haya representaciones de este tipo en los *college*, así como en la universidad. Aparte de las actuaciones en vivo, el monólogo cómico se distribuye comercialmente a través de la televisión e internet. En los lugares donde existe una mayor tradición de *stand-up* no es raro que los cómicos más populares editen grabaciones de sus rutinas, como en el caso de Jerry Seinfeld (*I'm telling You for the Last Time*, 1998; *One night stand*, 1990), George Carlin (*Back*

---

<sup>34</sup> De uso frecuente en Hispanoamérica, especialmente en México.

*in Town*, 1996; *Carlin on Campus*, 1984; *Life is Worth Losing*, 2005), Chris Rock (*Bring the pain*, 1996; *Never Scared*, 2004; *Kill the Messenger*, 2008) o Louis C.K. (*Chewed up*, 2008; *Hilarious*, 2011; *Oh My God*, 2013).

Los textos, contruidos a base de bloques con historias graciosas, chistes y *one-liners*<sup>35</sup>, tratan diversos temas, como la actualidad, la vida cotidiana, la existencia..., siempre abordados desde un punto de vista original y sorprendente, y de un modo coloquial.

En rigor, pese al nombre que ha prosperado en su traducción española, el monólogo cómico tiene un marcado carácter dialógico. De hecho, la relación del artista con el público durante la representación es una de las características principales que lo distingue de otro tipo de representaciones unipersonales. Durante la representación del monólogo cómico, el artista no solamente se dirige directamente al público en todo momento, de manera que este se erige como el receptor natural y único del texto, sino que además no son pocas las ocasiones en las que interactúan, más allá de la risa o el aplauso, como si se tratara de una verdadera conversación. En consecuencia, en la representación del monólogo cómico no existe la cuarta pared. Seinfeld no deja lugar a dudas:

«To me, really good comedy is a dialogue, it's not a monologue. Their laughs are as important as what I'm saying. Laughs contain thought, you know. There are different shapes and sizes and sounds and colors and each one says something<sup>36</sup>».

---

<sup>35</sup> Un *one-liner* o *chiste de una línea* es una broma que se desarrolla en una sola línea, es decir, una broma muy concisa (*pithy*). Este tipo de composición cómica suele compararse con la greguería. Más adelante analizamos pormenorizadamente su poética.

<sup>36</sup> Jerry Seinfeld, durante una entrevista de Larry Wilde. En WILDE, Larry, *The great comedians talk about comedy*, Mechanicsburg (Pensilvania): Executive books, 2000, pág. 36.

En palabras de Barry Neal:

«stand-up comedy is a dialogue. It is a dialogue between the performer and the audience. (...) It is a dialogue, not a monologue<sup>37</sup>».

Pese a que una de las características esenciales de este tipo de comedia es el “diálogo” con el público, algunos defienden que, en realidad, se trata de un diálogo ficticio, o, al menos, condicionado por un guión previamente escrito por el cómico y que se ha ido “fogueando<sup>38</sup>” a lo largo de las representaciones. Con todo, el texto debe parecer improvisado, lo cual no solo se consigue por los méritos propios del intérprete, sino también por el hecho de que el propio texto es modificado durante la representación, en función de las reacciones del público, como iremos analizando en capítulos posteriores. Para el cómico canadiense Jay Sankey, «stand-up comedy is a particular kind of performance, often given while standing on a stage in front of the microphone, during which the performer tells a scripted series of fictitious accounts in such a way as to suggest that they are unscripted, in an attempt to make an audience laugh»<sup>39</sup>.

Se trata de un espectáculo muy austero, y es esta parquedad de escenografía una de sus señas de identidad. Destacan tres elementos: el micrófono, el pie de micro y el taburete. Gran parte de las representaciones iconográficas de este género acuden a estos tres reconocibles símbolos, en los que algunos cómicos

---

<sup>37</sup> NEAL, Barry, *How to Get Started & Manage your Stand-Up Comedy Career*, California: Magic Lamp Press, 2006, pág. 9.

<sup>38</sup> Foguear: pulir una parte del texto del *monólogo* a base de actuaciones y pequeñas modificaciones.

<sup>39</sup> SANKEY, Jay, *Zen and the Art of Stand-Up Comedy*, New York: Routledge, 1998, pág. 3.

suelen apoyarse en algún momento de sus rutinas para matizar o subrayar alguna de las bromas, o el perfil de sus personajes. Frecuentemente, la banqueta suele ser utilizada por el cómico para dejar la bebida. En consonancia con la escenografía, el vestuario es igualmente austero, lo cual favorece una de las claves fundamentales del monólogo cómico: que el público se sienta identificado con el cómico, de manera que la experiencia catártica sea mucho más profunda.



### 6.3 A vueltas con el nombre.

El *stand-up comedy* (para nosotros, *monólogo cómico*) es un género directamente importado de Estados Unidos, primero a través de la telecomedia *Seinfeld*, emitida por Canal + en abierto desde junio de 1998, y, sobre todo, con los programas de televisión *Nuevos cómicos*, en Paramount Comedy Channel, y *El club de la comedia*, en Canal +, los dos emitidos desde 1999. Los antecedentes o las referencias previas a estas fechas clave son temas que abordamos más adelante.

Uno de los problemas al que nos enfrentamos al tratar este género foráneo es el de la traducción del nombre. No existe un significante directo para el concepto de *stand-up comedy* en español. La traducción literal, “comedia de pie”, además de no gozar del éxito de uso y, por lo tanto, de la connotación pareja a la expresión original, resulta equívoca cuando prácticamente la totalidad de los hablantes prefieren usar “monólogos”. Un local programa monólogos, cierto programa de televisión donde hay monólogos, un artista famoso por sus monólogos.

A priori, podríamos aceptar que la voz ‘monólogo’ o el complejo léxico ‘monólogo cómico’ podrían adecuarse al género que tratamos de estudiar. Sin embargo, dichas palabras arrastran no pocas connotaciones que, en según qué casos, podrían dar lugar a la ambigüedad o al error.

El principal conflicto radica en la esencia dialógica del *stand-up comedy*. El monólogo cómico sólo es un *monólogo* en la forma más superficial, en la

apariencia: desde el momento en que las intervenciones del público pueden transformar completamente el devenir de la representación, o que la actuación se convierta en una especie de reflexión metadramática sobre cómo reacciona el auditorio a las premisas textuales, a los remates, o incluso a la actuación del cómico, catalogarlo dentro de la categoría de “monólogo” es cercenar algunas de sus más celebradas cualidades: su esencia dialógica, su carácter irresoluto, su inesperabilidad, su inmediata y singular frescura. ¿Alguien se puede imaginar al príncipe Hamlet preguntándole al público real que asiste esa noche al teatro sobre cómo actuar, y hacer una cosa u otra en función de lo que diga la gente? Claro que no: el texto del inmortal soliloquio shakespeareano, independientemente de la actuación que lo resucite, siempre será el mismo, cada palabra, cada interrogación retórica, cada duda.

De igual modo, tampoco los cómicos que más han discutido sobre este particular han llegado a conclusiones significativas<sup>40</sup>. Algunos lo traducen como *comedia de pie* o incluso *comedia de escenario*; otros especifican en *monólogo cómico* o, por defecto, *monólogo*, o *hacer monólogos*; algunos directamente, asumen su intraducibilidad y mantienen el anglicismo *stand-up comedy*, o la abreviatura *stand-up*, de manera que si su interlocutor no está familiarizado con la expresión, deben claudicar y apostillar enseguida que se refieren a “monólogos”.

Aunque el diccionario de la Academia de momento no recoja (de momento) el uso específico de la palabra monólogo como abreviatura de monólogo cómico o,

---

<sup>40</sup> Desgraciadamente, la falta de bibliografía específica sobre el tema sólo nos permite acudir a testimonios orales, apuntes sin publicar o comentarios concretos de bitácoras electrónicas y redes sociales.

directamente, como espectáculo unipersonal de carácter cómico, etc., lo que resulta innegable es que la palabra *monólogo* se refiere, para la inmensa mayoría de los hablantes, a lo que en otros lugares el mundo se conoce como *stand-up comedy*. Bastaría hacer el experimento de tomar a un grupo de individuos al azar, sin previo aviso, y preguntarles qué entienden ellos por “monólogo” para comprobarlo.<sup>41</sup>

Pero sin duda el gran problema de traducir *stand-up comedy* por monólogo cómico estriba en la ambigüedad que alberga: por monólogo, ¿debemos entender que estamos hablando exclusivamente del texto interpretado por un actor cómico, o nos referimos en realidad al espectáculo de tipo *stand-up*? Esta confusión no es baladí, cuando resulta frecuente escuchar cosas como que tal cómico “ha escrito un nuevo monólogo” o, frente a eso, “ayer fuimos a ver monólogos”. Poco o nada ayuda a arrojar luz sobre esta imprecisión semántica el hecho de que el programa de televisión especializado en el tema que más presencia tiene en la sociedad, *El club de la comedia*, apueste por la escritura de textos por parte de guionistas, que luego son interpretados por actores o famosos, deliberadamente olvidadizos de una de las señas de identidad fundamentales del género: el intérprete es también el autor. Esta consideración, que a simple vista parece una ridícula pataleta de un purista, en realidad atiende a razones muy profundas, puesto que el hecho de que el autor sea también el intérprete permite respirar a otras cuestiones esenciales de su poética (y que también trataremos más adelante), como la de poder incorporar las reacciones del auditorio a la resolución del texto, lo cual le otorga una frescura

---

<sup>41</sup> Este comentario, aunque resulta muy poco riguroso, es bastante fidedigno con el uso actual que, por defecto, se le da al vocablo. Para posteriores trabajos, habría que realizar un estudio detallado a partir del Corpus de Referencia del Español Actual.

y una potencia expresiva mucho mayor que si se trata de un texto terminado, muerto, ajeno a otro de sus mejores hallazgos: el de tratarse siempre de un texto inacabado, que se cierra siempre en la propia actuación en directo.

Igualmente, el nombre por el que se traduce al intérprete de este tipo de comedia es también causa de controversia. El *stand-up comedian*, o *stand-up comic*, a veces directamente *stand-up* o, más habitualmente, *comedian* (incluso en algunos casos *comic* o *monologist*) al verterlo al español nos podemos encontrar con el habitual *monologuista*, que es sin duda el que tiene más aceptación, el defendidísimo *cómico*, empleado especialmente por el hablante que tiene algún tipo de vinculación con el género (artistas, promotores, gente cercana al mundillo), en algunos casos *comediante*, u otras variantes menos exitosas, como *comediante en vivo* o *cómico de escenario*, junto con la miscelánea *cómico de stand-up*. En Hispanoamérica es común la expresión *estandapero* (de “persona que hace *stand-up comedy*”).

Si atendemos al uso general del hablante, encontramos una innegable frecuencia en la palabra *monólogo* para referirse a la versión hispánica del *stand-up comedy*, y al intérprete, comúnmente llamado *monologuista*, aunque, y cada vez más, es habitual la expresión *cómico*.

Si bien la palabra *monólogo* tiene prácticamente el monopolio en su uso como término para referirse al *stand-up*, la palabra *monologuista*, aunque mayoritaria, comparte su reinado junto a *cómico*. Con todo, es muy frecuente encontrar la expresión *cómico de stand-up*, y prácticamente imposible leer o

escuchar *monologuista de stand-up*: la voz *monologuista* supone todo lo demás.

Las publicaciones más populares con textos de monólogos cómicos de los artistas más célebres del género suelen llamarlo *monólogo*. De hecho, la mayoría de la publicidad que gira en torno al espectáculo, y en su afán persuasivo por convocar al mayor número de espectadores en cada función, y que estos espectadores sepan exactamente lo que van a ver, también mantienen este nombre. La comprensibilidad que buscan este tipo de publicaciones es la mejor prueba de lo que decimos.

Con todo, la palabra *cómico*, así como el propio concepto de *comedia*, no están exentos de problemas semánticos en nuestro idioma.

*Cómico* es un término que presenta diversas acepciones: actor teatral, categoría estética relativa al fenómeno humano de la risa y la comicidad, y género dramático (lo cómico como opuesto a lo trágico: comedia-tragedia). *DRAE* también recoge el uso de «quien escribía comedias».

La polisemia que ha germinado, por tanto, en torno a la voz *cómico* provoca que sea adecuado hablar del cómico David Guapo, aunque este no haya escrito jamás una comedia, ni haya actuado como actor en ninguna representación teatral, pero sí sea uno de los mejores representantes del monólogo cómico patrio, así como mencionar al cómico Fernando Fernán Gómez, quien nunca jamás hizo una sola actuación de *stand-up*.

La confusión ha llegado a tal extremo que no es infrecuente escuchar a los propios monologuistas especificar que tal o cual celebridad del mundo de la comedia en realidad no es *cómico*, sino que es un *actor cómico* representando el guión que le ha escrito un equipo de guionistas, mientras que los actores cómicos prefieren hablar de *monologuistas*.

En todo caso, la polémica está servida. Máxime cuando el programa televisivo especializado en el género que más audiencia tiene, *El club de la comedia*, intercala actuaciones de *actores cómicos* junto a verdaderos *cómicos de stand-up*, como el que coloca *El idiota* de Dostoyevski y *Ambiciones y reflexiones*, de Belén Esteban, en la misma balda de su librería. Al fin y al cabo: ¿acaso no se trata de dos libros impresos?

Aunque de momento, y sin dar la espalda a la polémica terminológica aquí brevemente planteada, nosotros proponemos que la traducción del subgénero dramático de *stand-up comedy* debe ser *monólogo*, y que el autor e intérprete es un *cómico* o *monologuista*.

## 7. BREVE HISTORIA DE LOS ORÍGENES DEL *STAND-UP COMEDY*.

*«Un historiador que transmita la verdad tiene que mentir.  
A menudo tiene que agrandar la verdad por diámetros, de  
otra forma el lector sería incapaz de verla»*

*Mark Twain*

El monólogo cómico (*stand-up comedy*) surge en Estados Unidos, a principios del siglo XX, fruto del paulatino desgaste que habían sufrido los viejos espectáculos de vodevil<sup>42</sup> y *music hall* y en consonancia con las nuevas inquietudes artísticas que habían nacido en torno al nuevo estilo de vida que empezaba a fraguarse en las principales urbes norteamericanas.

Los cambios que los Estados Unidos de América experimentaron durante las últimas décadas del siglo XIX son un hecho legendario: en apenas tres décadas, la población del país pasó de poco más de 31 millones de habitantes a cerca de 75 millones. El ferrocarril revolucionó los transportes, y, aunque Eli Whitney había patentado la máquina para desgranar el algodón en 1794, no fue hasta las décadas siguientes a la Guerra Civil cuando el país empezó a notar el impacto real de la Revolución Industrial.

La industria significaba trabajo, el trabajo significaba una economía próspera, y una economía próspera facilitaba que cada vez más gente, amén de

---

<sup>42</sup> Etimológicamente, vodevil (del francés *vaudeville*) viene de la expresión gala *voix de ville*, voz del pueblo. Su propio étimo nos indica la esencia del nuevo género que se está gestando, cuyo genio, como ocurre con el jazz, proviene de las intuiciones artísticas del pueblo.

tener cubiertas todas sus necesidades primarias, pudieran acceder a dos nuevos lujos que antes eran muy poco comunes: la cultura y el ocio.

«With a new urban population that was largely working class, immigrant and affluent when compared to the rest of the world came a need for new kinds of entertainment.<sup>43</sup>»

La aparición del *stand-up comedy* no fue inmediata. Las primeras manifestaciones culturales de este tipo tenían un marcado carácter festivo que nada tenía que ver con la intensidad trágica y literaria que ha llegado a alcanzar el monólogo cómico. Se trataba de ligeros espectáculos burlescos y paródicos, llenos de la popular fórmula del *sketch*, donde se intercalaban juegos, bailes y canciones. Sin embargo, para algunos fue un buen entrenamiento para afrontar mejor lo que vendría después.

«Even though the minstrel show had been popular for some time, something else was needed. Before long, various offshoots of the Victorian music hall would come into being west of the Atlantic. Burlesque shows would come to dominate the entertainment landscape and essentially set the standard for American entertainment and the “Borscht Belt” resorts of Sullivan County, New York, would serve as training grounds for some of the nation’s most important stars. Within a few years, these modes would all but disappear, but not before having a major impact on virtually every sector of American entertainment<sup>44</sup>».

Según afirma Eddie Tafoya sobre este tipo de espectáculos «building upon traditions going as far back as the first trickster tales, each of these played a significant role in the development of the literary form we have come to call *stand-*

---

<sup>43</sup> Tafoya, 2009, pág. 109.

<sup>44</sup> *Ibidem*.



*up comedy*»<sup>45</sup>.

Este tipo de variantes en torno a la pretensión de generar comedia y entretener, común a todas las culturas en según qué momentos de su historia, y a cuyo estudio se han entregado últimamente los antropólogos, al encontrarlo una «clave con la que desentrañar los códigos culturales y las sensibilidades del pasado»<sup>46</sup>, en América se dan en relación a los valores de libertad de expresión y exaltación del individualismo.

En esta línea, y según la búsqueda de un entretenimiento barato, ligero y accesible que se dio en la posguerra americana, aparece el vodevil (*vaudeville*), entretejiendo tradiciones que provenían de la comedia del arte<sup>47</sup>, el circo, las actuaciones callejeras, etc. En aquellos espectáculos había hueco para bailarines, cantantes, “juglares”, magos y juegos de comedia o *sketches*.

Se dice que el nacimiento oficial del vodevil es de 1840, aunque cuando tuvo más popularidad fue durante los años veinte.

«Between 1910 and 1925, there were as many as 2.000 dedicated vaudeville theaters in the United States, most of which put on at least two

---

<sup>45</sup> *Ibíd.*

<sup>46</sup> *Vid.* BURKE, P., GUREVICH, A y LE GOFF, J., *Una historia cultural del humor*, Madrid: Sequitur, 1999, X.

<sup>47</sup> La comedia del arte, nacida en la Italia del s. XVI, es un género de comedia basado en la improvisación en torno a una trama sencilla. En este sentido, resulta un claro antecedente del *stand-up comedy*.

shows a day and some of which ran as many as nine shows a day.»<sup>48</sup>

Fue en el vodevil donde el *stand-up comedy* nació. Aunque algunos autores consideran a Mark Twain como uno de los pioneros de este tipo de comedia: actuó frecuentemente como monologuista, contando historias cómicas, por las que la gente pagaba por escucharle<sup>49</sup>; pero en realidad no fue hasta la década de 1880-1890 cuando el *stand-up comedy* actual, propiamente dicho, comenzó. Según Martín y Segrave<sup>50</sup>, fue en esta época cuando Charley Case, cómico afroamericano de vodevil de la época, habló desde el escenario del propósito explícito de decir chistes directamente a la audiencia para obtener la risa. Robert Stebbins escribió que a diferencia de Rill Rogers, que usaba “accesorios”, y Mark Twain, que era esencialmente un conferenciante cómico, Case fue «the first pure stand-up comic»<sup>51</sup> y que durante 1880 y 1890 fue pionero del *monólogo*.

«When Case performed he simply came on stage dressed normally and with no props. (...) He told jokes and funny stories to the audience. It was an unusual style for the time, even for men»<sup>52</sup>.

Por otro lado, y directamente relacionado con el *music hall*, aparece el espectáculo conocido como *burlesque*, una forma de entretenimiento adulto que

---

<sup>48</sup> CULLEN, F., HACKMAN, F. and McNEILLY, D., *Vaudeville, old and new: an encyclopedia of variety performers in America*, Vol. I, New Yor: Routledge, 2007, XXII, “Vaudeville”.

<sup>49</sup> Vid. RASMUSSEN, Kent, *Mark Twain A to Z: the essential reference to his life and writings*, New York: Oxford UP, 1995, pág. 278.

<sup>50</sup> MARTIN, L. y SEGRAVE, K., *Women in comedy*, Secaucus (New Jersey): Citadel Press, 1986, pág. 30.

<sup>51</sup> STEBBINS, Robert, *The laugh-makers: stand-up comedy as art, business and life-style*, Montreal: McGill-Queens UP, 1990, págs. 7-8.

<sup>52</sup> Vid. MARTIN y SEGABRE, 1986, pág. 31.

mezcla arte y erotismo y en el que se ridiculiza directamente algún tema mediante la parodia. Junto a los números eróticos solía aparecer algún contorsionista y artistas musicales.

Una de las claves del éxito del *burlesque* era la especial relación que se establecía entre el artista y el espectador. Los asistentes interactuaban con el elenco, con los actores, los bailarines y los músicos, disfrutaban de un modo participativo, rompiendo los esquemas tradicionales que hacían de la audiencia un sujeto pasivo y se convertían en agente condicionador de los ritmos del espectáculo, convirtiéndolo, de este modo, en una obra abierta, viva, que respiraba y moría de manera distinta en cada función.

Después de un tiempo, no era extraño presenciar cómo los actos eran entrelazados por una especie de presentador que salía a contar chistes, muchas veces subidos de tono, y gran parte de ellos de humor negro.

«Las cosas con gran diferencia más graciosas que han sucedido o se han dicho jamás no son imprimibles (en nuestros días). Una gran lástima. No era así en la época más libre de Boccacio y Rabelais.»<sup>53</sup>

Uno de los principales cómicos de la Historia del *stand-up*, Lenny Bruce<sup>54</sup>, empezó actuando en este tipo de espectáculos, para los que escribió algún guión. De hecho, Bruce era hijo de una bailarina de *burlesque* y acabó casado con una *stripper*. Viendo sus rutinas cómicas, el influjo de estas experiencias resulta

---

<sup>53</sup> Mark Twain, *Notebooks & Journals*, vol. 2: 1877-1883, ed. Frederick Anderson, Lin Salamo y Bernard L. Stein, Berkeley: University of California Press, 1975, p. 87.

<sup>54</sup> El actor Dustin Hoffman fue nominado a los Oscars como mejor actor por su interpretación de Lenny Bruce en la película *Lenny* (Bob Fosse, 1974).

evidente.

Como hemos mencionado anteriormente, la existencia de The Borscht Belt, el lugar favorito de vacaciones para los neoyorquinos judíos, fue un caldo de cultivo de nuevos talentos que, más tarde, pudieron desarrollar todas sus inquietudes artísticas canalizándolas a través del *stand-up*.

Pero, sin duda, fue la aparición de los clubes nocturnos (los famosos *nightclubs* americanos) lo que se erigió como el espacio escénico natural de la nueva comedia, arropados por un público formado, principalmente, por la clase trabajadora estadounidense, siendo el lugar de reunión habitual de periodistas, artistas y bohemios.

Sobre sus escenarios fueron desfilando versiones renovadas del vodevil, los primeros destellos del monólogo cómico, así como músicos legendarios, poetas y bailarines. Todo ello enmarcado en un exquisito ambiente de elegante pulcritud y exuberancia artística.

El *stand-up comedy*, pese a gestarse en este tipo de ambientes, poco a poco fue adquiriendo una dimensión cultural que iba mucho más allá del mero entretenimiento, y la risa empezaba a dejar de ser un fin para convertirse en un arma en favor de la crítica y una legítima y elevada invitación a la inteligencia.

«Like jazz, stand-up comedy is an expression of the city at night. In early years of twenty-first century it might seem only logical that comedians should work in bars, where the flowing of alcohol makes the jokes all the

funnier. But that is only part of the story. Another dimension is that taverns, bars, nightclubs and cabarets have always been the profane answer to the church. Like houses of worship, these venues promote communion among those present by encouraging the sharing of food and (usually alcoholic) beverages. Thus, it seems quite fitting that the missing piece of the puzzle would be provided by the comedian. Like the cleric, minister, priest or prelate, the comedian stands on an elevated platform, faces all others in the room, presides over a meal and connects the audience members with spheres they could not approach in ordinary life<sup>55</sup>».

El primer contacto notable del *stand-up* con el mundo de la televisión lo encontramos en el famoso *The Ed Sullivan Show*, desde el 20 de junio de 1948 hasta el 6 de junio de 1971. El programa era una especie de vodevil por donde pasaban todo tipo de artistas demostrando su talento: cantantes, bailarines, músicos, magos y, por supuesto, cómicos.

El programa contó con la presencia de varios monologuistas, más o menos audaces, pero sin duda destacaron las intervenciones de Bob Hope, Tucker, Jimmy Durante... y, sobre todo, Richard Pryor. La presencia de afroamericanos en el programa, tratados como auténticas estrellas, tuvo consecuencias decisivas en la sociedad.

«While Martin Luther King could only dream of a world in which a black woman was welcomed into the home of a provincial white man or a jew could tell his stories in the home of anti-semitic blacks, Ed Sullivan was able to make these things happen<sup>56</sup>».

En un texto de Jerry Bowles sobre el programa, leemos:

---

<sup>55</sup> Tafoya, 2009, pág. 132.

<sup>56</sup> Tafoya, 2009, pág. 132

«It is said that Sullivan did more to introduce the American heartland to culture than any other personality in the history of television.»<sup>57</sup>

La década de los años 70 fue una de las mejores épocas de la comedia. Algunos de los mejores micrófonos del *stand-up*, como Mike Nichols, Elaine May y Dick Gregory sembrarían el camino de lo que germinaría en la década posterior, conocida como *el boom* del *stand-up comedy* americano.

Los 80 fueron la década dorada del monólogo cómico en USA. Los clubes de comedia (*comedy clubs*) se convirtieron en un negocio muy lucrativo, al tiempo que aparecía en televisión el programa *Saturday Night Live*, donde, junto a las variedades con las que rellenaban la escaleta, hacían apariciones cómicos muy influyentes como Richard Pryor o Steve Wright, y se empezaban a consolidar nuevos nombres, que ahora nos suenan ya legendarios, como Steve Martin, George Carlin, Robin Williams, Eddie Murphy, Bill Murray, Billy Cristal y, especialmente, Jerry Seinfeld.

Mención aparte tiene el éxito que logró con *Seinfeld*, comedia de situación creada junto a su compañero, el cómico Larry David, y que batió todas las cifras de audiencia y superó exageradamente todos los cálculos de beneficio. *Seinfeld* no era una serie de televisión, era un modo de vida, una forma de mirar.

El fenómeno fue tan impresionante, que los años 90 fueron una época de saturación total del mercado del *stand-up*, con un crecimiento desorbitado de los

---

<sup>57</sup> Jerry Bowles, *A thousand sundays: the history of the Ed Sullivan show*, New York, G. P. Putnam's sons, 1980, pág. 44.

clubes de comedia, una sobreoferta de cómicos y una repetición sistemática de temas en los textos.

No fue hasta el año 1996 cuando Chris Rock estrenó su espectáculo *Bring de pain* y el *stand-up* recuperó de nuevo la prestigiosa situación que había ido ganando a lo largo del siglo XX entre los ciudadanos; en su rutina, que le valió una sonada polémica y dos premios Emmy, se erigió como uno de los más grandes cómicos de todos los tiempos.

Actualmente, el *stand-up comedy* goza de muy buena salud. Ha ganado una enorme popularidad en muchísimos países donde convive y se alimenta de tradiciones cómicas anteriores, como el *Rakugo* japonés, o directamente se impone como la más vanguardista, poliédrica, compleja y artística forma de hacer humor que conocemos.

Al contrario que la otra, la Historia del *stand-up comedy* está íntimamente ligada al individuo, al ciudadano, al hombre, a su dolor. Traigan el dolor, grita Chris Rock desde el escenario, pero porque esta vez nos vamos a reír. Y mucho.

## 8. ANTECEDENTES Y APARICIÓN DEL MONÓLOGO CÓMICO EN ESPAÑA

La aparición del monólogo cómico en España, al modo del *stand-up comedy*, es bastante reciente. No, la idea de un solitario personaje tratando de hacer reír desde el escenario. Ni siquiera la mayoría de los rasgos característicos de la poética de los textos de los actuales monólogos cómicos nos cogen por sorpresa. La tradición cultural española abunda en modelos de antihéroes y bufones que, desde una pretendida autobiografía, exhiben una mirada crítica e irónica hacia la realidad en la que les ha tocado vivir.

Y aunque en este fluir de la cultura cómica patria no son pocos los testimonios que se van ajustando en mayor o menor medida a las características definitorias del monólogo cómico, así como el goteo de testimonios que recibimos a través de algunos programas de televisión y de algunas películas extranjeras, si nos ceñimos al modelo concreto del *stand-up*, con todas las de la ley, habrá que esperar hasta 1999 para asistir a la eclosión del género, en la forma de dos programas de televisión que aparecen prácticamente de forma simultánea: *Nuevos cómicos* (Paramount Comedy) y *El club de la comedia* (Canal +).

No solo ninguno de los dos (salvo por una breve pausa en el caso del segundo, y bajo el nombre de *Central de cómicos*, en el primero) han dejado de emitirse desde entonces, y siguen grabando y emitiendo nuevos programas en la actualidad, sino que, además, desde su aparición, la sociedad española ha vivido una verdadera transformación en este aspecto: no solo por la aparición de



infinidad de locales y teatros que programan *stand-up comedy* semanalmente, o programas de televisión que cuentan con monologuistas para sus equipos, tanto de guión, como colaboradores y presentadores, sino que también resulta frecuente encontrar cómicos entre los protagonistas de películas de cine, o presentando galas y eventos, o en anuncios comerciales de todo tipo, todo ello arropado por una creciente aparición de libros de algunos cómicos más populares, y acogido académicamente por algunos artículos teóricos, alguna tesis doctoral, y por un congreso universitario anual en la Autónoma de Madrid, que lleva dos ediciones, y desde donde ya se están preparando las siguientes.

¿Ha sido el éxito innegable que ha tenido el género desde su aparición una cuestión de suerte o de azar? Pensamos que no. En nuestra opinión, todo esto lo ha privilegiado un sustrato ideológico previo, asumido profundamente por la sociedad, estrechamente relacionado con la poética del *stand-up comedy*, y que ha servido de catalizador para que los espectadores, ajenos al fenómeno anglosajón, supieran cómo reír este nuevo arte de la risa.

Aquí señalamos algunos aspectos. No bajamos al detalle, eso sí, porque entendemos que, si de influencias se trata, precisamente lo riguroso es quedarse solo en la superficie, lo que llega a casi toda la sociedad.

## 8.1 El Antihéroe

*«Inconscientemente todos tenemos un estándar por el que medimos a los demás, y si lo analizamos detenidamente nos encontramos con que este estándar es muy sencillo, a saber: los admiramos, los envidiamos por las grandes cualidades de las que nosotros mismos carecemos. La adoración del héroe consiste exclusivamente en eso. Nuestros héroes son hombres que hacen cosas que nosotros reconocemos, con pesar y a veces con cierta vergüenza, que no somos capaces de hacer. No encontramos en nosotros mismos mucho que admirar, en la intimidad siempre estamos deseando ser igual que otro. Si todos estuviésemos satisfechos consigo mismos no habría héroes»*

Mark Twain

El concepto de *antihéroe* está inevitablemente ligado al de *monólogo cómico*: el monologuista, por regla general, no ostenta precisamente el compendio de virtudes y destrezas propias del héroe al uso, sino que, más bien, encarna todo lo contrario. Si el héroe es aquel a quien nos gustaría parecernos, el antihéroe es en quien, en cierto modo, nos reconocemos. Hacia el héroe hay un ilusionado anhelo, mientras que en el antihéroe hay un –en ocasiones doloroso– autodescubrimiento. Y en este proceso de autodescubrimiento se sostiene la íntima relación entre monologuista y auditorio: yo soy tú para que tú te veas a ti en mí.

La figura del *antihéroe* no es nueva. Resulta inmediato pensar en algunos de los nombres principales de nuestra literatura, como Celestina, Lázaro de Tormes, Alonso Quijano o Sancho Panza. Sin meternos en asuntos de fuentes e influencias, ni pretender elaborar un riguroso listado de títulos y caracteres, lo que nadie

discute es que algunas de nuestras obras más celebradas están habitadas por el pensamiento, la voz y las acciones de este tipo de personajes de ficción, de conductas y motivos cuestionables, absolutamente desprovistos de las cualidades extraordinarias del héroe tradicional (belleza, integridad, valor), en muchos de los casos incluso sus orígenes son de lo más bajo, y cuyos valores son diferentes a los reconocidos por la sociedad en la que viven.

El hecho de que este tipo de propuestas, consagradas por el paso de los años, dignificadas por la pluma de críticos y escritores, y elevadas a la categoría de *clásicos*, se sitúen en un lugar de privilegio en nuestro canon, provoca un sustrato cultural de inevitable aceptación hacia la condición antiheroica.

Un ejemplo oportuno es el del *Lazarillo*. El popular *Anónimo del 54* es un esbozo irónico y despiadado de la sociedad del momento, de la que se muestran sus vicios y actitudes hipócritas, especialmente en el caso de clérigos y religiosos. La novelita, salpicada constantemente por una ideología erasmista, fue prohibida por la Inquisición y, aunque después de expurgada, se permitió su publicación, no la pudimos leer completa hasta el siglo XIX. A día de hoy es una referencia obligada en cualquier programa de Historia de la Literatura española.

La idea del antihéroe Lázaro evoluciona hasta el punto de ser considerado como un héroe «que está frente a un mundo hostil que se halla dominado por el engaño y las burlas despiadadas»<sup>58</sup>. Un héroe atípico, como vemos, y felizmente

---

<sup>58</sup> CORREA, Gustavo, «El héroe de la picaresca y su influencia en la novela moderna española e hispanoamericana», en *Thesaurus*, tomo XXXII, núm. 1, 1977, p. 78. Se puede

aceptado, pese a que su vida transcurra bordeando constantemente el mundo de la delincuencia, la estafa y el engaño, y culminando en un deshonesto matrimonio que acepta a cambio de una seguridad económica.

Más incluso: el concepto de *pícaro* y de *picaresca* se ha elevado sobre los límites de la Historia de la Literatura y ha entrado de lleno en la cultura popular, hasta el punto de que no es extraño encontrar un contexto en el que alguien proponga que ciertas conductas incívicas e inmorales forman parte de la idiosincrasia nacional, siendo frecuente el uso de expresiones similares a la de «eso es por la picaresca española». Como ejemplo, leemos estas ideas en un artículo bastante reciente de *El País*, titulado «Con la picaresca en el ADN»:

«Para arrojar algo de luz sobre esta discrepancia, consultamos a José Miguel Campo Rizo, secretario general del Colegio Oficial de Historiadores. Campo Rizo también establece la misma relación entre desconfianza hacia las instituciones y hacia los ciudadanos y afirma que en España no nos fiamos de nuestras instituciones “desde siempre”. El historiador sostiene que “tópicos como la envidia y la picaresca del carácter español han sido forjados a lo largo de la historia” y se remonta a un siglo antes de la democracia para poner un ejemplo. “El siglo XIX fue una centuria de guerras civiles, enfrentamientos por corrupción y denuncias entre ciudadanos. Somos un país internamente enfrentado entre nosotros”, señala.»<sup>59</sup>

Curiosamente, una de las corrientes del *stand-up comedy* americano ha sido identificada bajo el nombre de *the picaresque*, a partir de las teorías de Frank

---

encontrar en el Centro Virtual Cervantes:

[http://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/32/TH\\_32\\_001\\_075\\_0.pdf](http://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/32/TH_32_001_075_0.pdf)

<sup>59</sup> LINERA; Reyes, *El País*, 7 de julio de 2013. En edición digital:

[http://sociedad.elpais.com/sociedad/2013/07/10/actualidad/1373481989\\_421222.html](http://sociedad.elpais.com/sociedad/2013/07/10/actualidad/1373481989_421222.html)

Wadleigh Chandler<sup>60</sup> y de Harry Sieber<sup>61</sup>, y cuyas principales características encarna, en opinión del profesor Eddie Tafoya, el cómico americano Steven Wright<sup>62</sup>.

Otro caso anterior es el de la *Tragicomedia de Calixto y Melibea y de la puta vieja Celestina* (cuya primera versión es de 1499), la divertida y cruda historia en torno a las lides amorosas de los antiheroicos e inmorales protagonistas (recordemos la ridícula muerte del héroe al tropezar y caer de una escalera, o el comportamiento sibilino de sus criados), y de cuyo personaje más carismático, la manipuladora y experimentada Celestina, tomaría el popular título por el que se conoce. Pues bien: dicha obra fue expresamente prohibida por Ignacio de Loyola en una de sus numerosas cartas, y actualmente forma parte indispensable de la bibliografía esencial de los manuales de literatura y, por tanto, se explica, con más o menos rigor, en cada uno de los colegios españoles, incluidos, claro, los de la Compañía de Jesús.

Probablemente, el más notable testimonio literario de antihéroe convertido en símbolo de la Humanidad lo encontramos en el *Quijote*. Apenas nadie ignora de lo que estamos hablando: quizá sea la novela menos leída de la que más gente sabe, es decir: su influencia como estereotipo antiheroico y, aún así, aceptado por el mundo de la cultura como referente moral, es innegable. Los propios personajes de

---

<sup>60</sup> Frank Wadleigh Chandler, *La novela picaresca en España*, Madrid: La España moderna, 1913.

<sup>61</sup> Harry Sieber, *The Picaresque*, London: Methuen, 1979.

<sup>62</sup> "Steven Wright and the post-modern picaresque", en *The Legacy of the Wisecrack*, Florida, Brown Walker Press, 2009, pp. 166-80.

la segunda parte ya adelantan la defensa apasionada de las conductas y motivos del primer Quijano, el loco, en cuyos diálogos con su escudero («el afortunado vaivén de Sancho y de Quijote», diría Borges), en constante conflicto con la realidad brutal que tan hondamente conoció el escritor complutense, el soldado de Urbina, el hombre herido por arcabuces, prisiones y desencantos, el viejo y desgastado Cervantes cuya poesía despliega en las charlas entre un escudero simplón y un hidalgo herido de lecturas. El texto, al que el profesor Rico atribuye un carácter oral<sup>63</sup>, y de ahí su estilística llana y errática, que vindica la potencia creadora del hombre ordinario, anodino, escaso, incapaz. El antihéroe que no llega nunca a nada. La poesía de todos, de cualquiera, de nadie, donde nadie es perfecto.

---

<sup>63</sup> «Cervantes no escribió el *Quijote*, lo dijo: es un libro hablado», en la conferencia del 19 de junio de 2015 en el Palacio Real de Valladolid. Ref.: *El norte de Castilla* de esa misma fecha. En este sentido, mucho antes, ya había dejado escrito en su edición del *Quijote* el académico Juan Eugenio Hartzenbusch (quien, por cierto, también había dedicado esfuerzos a la *comedia de magia*) «que acaso el *Quijote* no debe considerarse como una obra escrita, sino como un discurso improvisado de un festivo orador, que, en el tono familiar de la conversación, sabe hacerse entender bien de todos, aunque su dicción no sea siempre la más correcta». Rico, asumiendo esta misma clave global para entender la obra, afirma que «El *Quijote* no está tanto escrito cuanto dicho, redactado sin someterse a las condiciones de la escritura: ni las de entonces, con las mañas barrocas requeridas por los estilos en boga, ni, naturalmente, las nuestras. Cervantes, por ejemplo, no utiliza sino rarísimamente los signos de puntuación y dividía el texto en párrafos; dejaba correr la pluma como si fuera la voz, sin reparar en las pautas que a todos nosotros nos impiden poner sobre el papel lo que no se puede puntuar, y no tendía a fragmentar el pensamiento en párrafos con relativa entidad propia. El discurso le brotaba libérrimamente, como en la charla diaria».

## 8.2 La poética del fracaso.

Junto con el amor y la muerte, pocos temas son tan recurrentes en la literatura española como la derrota. La mayoría de los personajes más populares de nuestros textos andan siempre perdiendo: desde el arcipreste de Hita y su patética búsqueda del amor carnal hasta los enternecedores y toscos personajillos que narra Pérez Galdós, pasando por la torpeza de Calixto, la ingenuidad de Melibea, la involución moral de Lázaro (en una suerte de *Breaking bad*), el deleznable paisaje humano en el que habita Pablos, las accidentadas aventuras de don Quijote, o la degenerada y ridícula oratoria de fray Gerundio de Campazas. Los grandes protagonistas de nuestras obras cumbre no son sino una pandilla de graciosos perdedores: la Historia de la Literatura española se ha escrito desde abajo.

Podemos hablar, por tanto, de una *poética del fracaso*. La voz del poeta derrotado, del escritor caído en desgracia, del personaje roto, es la que dicta nuestra manera de entender la literatura y, por tanto, la cultura, por lo que en nuestra propia forma de entender los modos de decir está el desplazado espacio lateral desde el que los nuevos monologuistas nos muestran su dolorida visión del mundo, triste y graciosa.

### 8.3 Los cómicos de la legua

*[Los cómicos] son necesarios en la república, como lo son las florestas, las alamedas y las vistas de recreación, y como lo son las cosas que honestamente recrean.*

*Cervantes*

En el Siglo de Oro, bajo el término *cómico* se designaba a los actores de teatro. Estos profesionales, que, al igual que los monologuistas de hoy, gozaban de una gran popularidad en esa época, reciben diversas denominaciones alusivas a su oficio: “representantes”, “recitantes”, “farsantes”, “actores”, “comediantes”, “histriones” y “faranduleros”, aunque ellos preferían llamarse “cómicos” o “representantes” (Díez Borque, 1978). Lo mismo sucede con nuestros actuales cómicos, o “comediantes”, o “cuentachistes”, o “monologuistas”, o, tal y como aparece en el epígrafe de Hacienda de actividades económicas, “humoristas, caricatos o excéntricos”<sup>64</sup>.

Entre los cómicos, había dos tipos perfectamente diferenciados, según la clase de compañía de teatro a la que pertenecían. En el siglo XVII se distinguían dos modalidades diversas: la llamada *compañía de título* (Real) y la *de la legua*.

Las primeras, de rango superior, legalmente reconocidas (cuentan con la aprobación Real) presentan sus actuaciones generalmente en teatros estables (los

---

<sup>64</sup> En concreto, en el apartado de las actividades relacionadas con el cine, el teatro y el circo, grupo 016 del IAE, habla de «Humoristas, caricatos, excéntricos, charlistas, recitadores, ilusionistas, etc.».



corrales) de ciudades importantes, cuentan con un número fijo de actores, mantienen una estructura organizada y jerárquica, y formalizan un contrato con sus trabajadores, en el que se especifican derechos y obligaciones. Los que actúan en esas compañías son verdaderos profesionales, que se obligan a una preparación rigurosa. De hecho, en el contrato, los “cómicos” se comprometen no solo a actuar durante la representación, sino también a asistir a los ensayos en casa del “autor de comedias” (empresario encargado de la puesta en escena y, a veces, primer actor); en caso de ausencia deberán pagar la multa correspondiente. Incluso, para evitar que dichos actores pudieran abandonar la compañía antes de finalizar el contrato (solía este abarcar la temporada de un año desde Pascua de Resurrección hasta Carnestolendas, según J. E. Varey y N. D. Shergold<sup>65</sup>), se les obligaba a depositar una fianza o “prendas”.

Sobre la dureza de la preparación y trabajo de los cómicos, dice Agustín de Rojas:

¿Cómo estos farsantes pueden,  
haciendo tanto como hacen,  
tener la fama que tienen? [...]  
Pero estos representantes  
antes que Dios amanece  
escribiendo y estudiando  
desde las cinco a las nueve,  
y de las nueve a las doce,  
se están ensayando siempre;  
comen, vanse a la comedia  
y salen de allí a las siete.  
Y, cuando han de descansar,  
los llaman el presidente,

---

<sup>65</sup> VAREY, John Earl y SERGOLD, N. D., *Teatros y comedias en Madrid. 1651 – 1665. Estudio y documentos*, Londres: Tamesis Books, 1973.

los odores, los alcandes,  
los fiscales, los regentes,  
y a todos van a servir,  
a cualquier hora que quieren,  
¿Qué es eso? ¿Aire? Yo me admiro  
cómo es posible que puedan  
estudiar toda su vida  
y andar caminando siempre,  
pues no hay trabajo en el mundo  
que pueda igualarse a este:  
con el agua, con el sol,  
con el aire, con la nieve,  
con el frío, con el hielo,  
y comer y pagar fletes,  
sufrir tantas necedades,  
oír tantos pareceres,  
contentar a tantos gustos  
y dar gusto a tantas gentes.»<sup>66</sup>

Mientras duraba el contrato tenían derecho a unos ingresos regulares, procedentes de la “ración” diaria y de la “representación”: por ejemplo, Cosme Pérez (también llamado Juan Rana<sup>67</sup>), recibía 30 reales (10 por ración y 20 por representación) y María Medina, en 1623, cobraba 23 reales por ración y

---

<sup>66</sup> Agustín de Rojas Villandrando, loa XX de *El viaje entretenido*, Madrid, 1603. En el original, pp. 283-4.

<sup>67</sup> Cosme Pérez fue un actor cómico del Siglo de Oro. Se conserva un retrato suyo en la RAE. Su popularidad llegó a ser tal que era habitual anunciar falsamente su intervención en una comedia para atraer a los espectadores. El erudito cisterciense Juan Caramuel, contemporáneo suyo, dijo que era «el gracioso más vivo que hubo en España». Su aspecto contrahecho resultaba tan peculiar que, según un manuscrito de la época, solo con salir a las tablas y aún sin haber abierto la boca provocaba la risa y el aplauso. Las dos anécdotas coinciden con lo que ocurre actualmente en el monólogo cómico español. No es raro encontrar el caso en el que un programador de comedia anuncia la actuación de un monologuista célebre para atraer a los espectadores, a sabiendas de que no va a ir. Las propias páginas web de promotores de espectáculos suelen mostrar con orgullo un elenco de cómicos de postín a los que afirman representar en exclusiva, de manera que cuando el cliente trata de contratar sus servicios tratan de venderles otro cómico, algo más barato y mucho menos conocido. Con respecto a la risa que provoca la deformidad de Juan Rana, existe cierto paralelismo con lo que ocurre en la actualidad con el cómico almeriense Alvarito, cuyo aspecto deforme (algo chepudo y con la oreja izquierda caída) sirve de exitoso preámbulo para sus actuaciones. Su espectáculo de comedia, *Toda la culpa es de Darwin*, se basa directamente en su llamativo físico.

representación (Díez Borque, 1978). Con estos salarios, los actores afamados (primeros actores, primeras damas) podían vivir holgadamente, no así los de segundo orden<sup>68</sup>.

Por cierto, que cada actor, en estas compañías, tenía reservado su papel dentro de una estricta jerarquía (primer actor, primera dama, el barba –que representa al anciano–, el gracioso, etc.), papel que solía estar especificado en el contrato. Algunos de estos primeros actores y actrices lograron un gran prestigio profesional en esta época: por ejemplo, el citado Cosme Pérez, Agustín Solano, Nicolás de los Ríos, María Calderón, María Paniagua, María de Borja, María de Córdoba, Mariana Romero, María Leonor, etc.

Por el contrario, las llamadas *Compañías de la legua* no cuentan con licencia real y no actúan en corrales de las grandes ciudades, sino en pequeñas aldeas y pueblos. Están integradas por personas sin clara vocación ni aptitudes para el teatro y, a veces, por gentes que, escondiéndose de la justicia, buscan asilo en estas agrupaciones, por ejemplo: frailes y clérigos fugitivos, vagabundos, delincuentes, etc.

Estos actores trabajan sin un contrato previo, y no reciben un salario fijo después de cada representación. Los fondos recaudados por la compañía se reúnen en una caja común y se distribuyen al fin de temporada. Con ello se trata de asegurar la permanencia de los cómicos y, en consecuencia, la continuidad de las

---

<sup>68</sup> ESTÉBANEZ CALDERÓN, Demetrio, *Diccionario de términos literarios*, Madrid: Alianza, 2002.

representaciones. A las compañías que optan por este reparto final de los fondos se las denomina también *Compañías de parte*.

La procedencia social de los cómicos (los integrantes de las compañías de título) es, en general, del estrato popular, aunque también los hay del nobiliario: Jerónimo de Sandoval (su nombre era Jerónimo de Cárdenas y Salcedo), Juan Morales, etc. En ese sentido se dice en *El licenciado Vidriera* aquello de que «hay muchos comediantes que son muy bien nacidos e hijosdalgo» (Sevilla Arroyo, 1999, p. 591), aunque también leemos, en la línea del texto de Agustín de Rojas, aquello de:

«...pero lo que menos ha menester la farsa es personas bien nacidas; galanes sí, gentileshombres y de espeditas lenguas. También sé decir dellos que en el sudor de su cara ganan su pan con inllevable trabajo, tomando contino de memoria, hechos perpetuos gitanos, de lugar en lugar y de mesón en venta, desvelándose en contentar a otros, porque en el gusto ajeno consiste su bien propio. Tienen más, que con su oficio no engañan a nadie, pues por momentos sacan su mercadería a pública plaza, al juicio y a la vista de todos. El trabajo de los autores es increíble, y su cuidado, extraordinario, y han de ganar mucho para que al cabo del año no salgan tan empeñados, que les sea forzoso hacer pleito de acreedores.»<sup>69</sup>

En el siglo XVII los cómicos, a pesar de la popularidad y simpatía con que se les acogía entre el pueblo, fueron tratados con desdén y crítica destemplada por parte de la Institución eclesiástica, que, desde una moral intransigente, les negó los sacramentos y prohibió que fueran enterrados en sagrado.

---

<sup>69</sup> CERVANTES, M., *Don Quijote de la Mancha*, ed. Florencio Sevilla, 1999, p. 591.

El *cómico de la lengua* hacía sus representaciones, por tanto, en pequeñas poblaciones de un circuito rural que recorría a pie, en caballerías o carros. De hecho, el nombre de esta forma de *teatro itinerante* tuvo su origen en la naturaleza trashumante de los cómicos y, más concretamente, en la obligación, por ley, de acampar a una legua de la población en la que iban a actuar.

Por algunos, este tipo de comedia es entendida como una especie de variante pícara y castiza de la *commedia dell'arte* italiana, y su tipología fue oportunamente enumerada y descrita por Agustín de Rojas en el libro I de *El viaje entretenido* (1603)<sup>70</sup>, donde llega a distinguir entre ocho tipos de comediantes ambulantes de la época: bululú, ñaque, gangarilla, cambaleo, bojiganga, farándula y compañía. Como veremos, la clasificación es una verdadera jerarquía valorativa de los cómicos de la legua, en función del número de componentes que la integran y su *modus vivendi*.

El *bululú* es un tipo de cómico que iba de pueblo en pueblo, representando, él solo, un entremés, una loa o una comedia. Según A. de Rojas, «es un representante solo, que camina a pie, y para su camino y entra en el pueblo, habla al cura, y dícele que sabe alguna comedia y alguna loa». En presencia del cura, el sacristán y el barbero «súbese sobre un arca y va diciendo: agora sale la dama y dice esto y va representando».

---

<sup>70</sup> A continuación, vamos a ir citando constantemente la obra. Por simplificar, todas las citas, salvo las que atañan a otras obras, están sacadas del libro I de la edición *online* de la biblioteca virtual Miguel de Cervantes, que puede consultarse aquí: [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-viaje-entretenido--0/html/feea7b1c-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_4.htm#I\\_9](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-viaje-entretenido--0/html/feea7b1c-82b1-11df-acc7-002185ce6064_4.htm#I_9)

Al final, los improvisados espectadores ofrecen una «limosna» al bululú, que prosigue su camino en busca de nuevo público que le proporcione «su remedio».

Para Quevedo, el bululú era un bufo «farandulero miserable»<sup>71</sup>, y certifica que «si ellos no se nos viniesen por acá, (...) nosotros no iríamos por ellos»<sup>72</sup>. Quevedo divide a los bufos en dos tipos, los «en racimo» y «los desgranados», y al bululú los incluye, con poco rigor, en el primer grupo, porque, como bien apunta Ignacio Arellano en su anotación a *Las zahúrdas de Plutón*, en realidad eran de los desgranados, de «los que de uno en uno y de dos en dos andan a casa de los señores»<sup>73</sup>. Sin embargo, en *La vida y hechos de Estebanillo González* (1646), el bululú (con las variantes, según ediciones, de “bolulo” y “bolula”) es llamado «tropa de infantería representanta».

En todo caso: lo que está claro es que era el nivel más bajo de la jerarquía artística, de igual modo que ocurre, en no pocas ocasiones, con nuestro denostado monólogo cómico.

El origen del bululú suele relacionarse con Galicia hacia finales del siglo XVI, aunque el espíritu de su personaje debió de inspirarse en la juglaría medieval italiana y el teatro renacentista.

---

<sup>71</sup> QUEVEDO, Francisco de, *Los sueños*, ed. de Ignacio Arellano, Madrid: Cátedra, 1996, p. 453.

<sup>72</sup> QUEVEDO, F., ed. Arellano, 1996, p. 453.

<sup>73</sup> QUEVEDO, F., ed. Arellano, 1996, p. 453.

La visión que ofrece Agustín de Rojas del cura del pueblo como un improvisado empresario que se ocupa de la actuación del cómico forastero y organiza la colecta de monedas del público ocasional parece anticipar lo que en la comedia de *stand-up* es la figura del programador: alguien ajeno completamente al mundo del espectáculo que se ocupa de mediar entre el artista y el lugar donde actúa (una sala, un restaurante, un teatro, la plaza de un pueblo en una fiesta mayor), sin ningún criterio solvente para seleccionar a los artistas, y con una notable pretensión por sacar tajada a toda costa.

Resulta especialmente acertada la imagen del bululú subido sobre el arca, cuando nos imaginamos a decenas de cómicos, aún a día de hoy, actuando en algún bar de un pueblo pequeño, subido con mucho cuidado sobre unas cajas de cerveza.

De hecho, la técnica elemental del bululú, dando vida camaleónicamente a su narración y obligando al espectador a usar su imaginación, parece que es ciertamente recuperada por algunos cómicos actuales, así como en el caso de los cuentacuentos.

El propio Valle-Inclán lo señala como personaje esperpéntico en una de sus tragicomedias, y era habitual encontrarlo utilizado por dramaturgos modernos, como Dario Fo, llegando a dar nombre, a finales de los años sesenta, a uno de los grupos de vanguardia del teatro independiente madrileño.

En Argentina, durante la segunda mitad del siglo XX, se hizo célebre José María Vilches con el nombre artístico de “el bululú”. En los primeros años del siglo

XXI existe en Francia una compañía de origen argentino así nombrada, y en España una sala teatral, una escuela de cine y teatro, y hasta una editorial.

El diccionario de la Academia recoge el significado primero, cuando lo define como el «farsante que antiguamente representaba él solo, en los pueblos por donde pasaba, una comedia, loa o entremés, mudando la voz según la calidad de las personas que iban hablando». Aunque se deduce que su fuente es el propio Agustín de Rojas, no olvidan el significado que ha tomado en Venezuela de «alboroto, tumulto, escándalo».

Otro de los tipos de compañía de teatro itinerante que aparecen en *El viaje entretenido*, quizá la más elemental y rudimentaria, después del bululú, es el *ñaque*. El *ñaque* está integrada por dos actores o “representantes”, que «hacen un entremés, algún poco de un auto, dicen unas octavas, dos o tres loas, llevan una barba de zamarro, tocan el tamborino y cobran a ochavo, y en esotros reinos a dinerillo; [...] viven contentos, duermen vestidos, caminan desnudos, comen hambrientos y espúlganse en verano entre los trigos y en el invierno no sienten con el frío los piojos».

El nombre de *ñaque* ha llegado hasta nuestros días bajo la forma de una compañía teatral cordobesa, una revista de teatro y una editorial, así como en varios libros y piezas de teatro con este título. Concretamente, el espectáculo de *ñaque* se recrea en la obra *Ñaque o de piojos y actores* (1980), del dramaturgo José Sanchís Sinisterra.



El siguiente nombre que aparece en la lista de Rojas es el de *gangarilla*, y la describe como «compañía más gruesa; ya van aquí tres o cuatro hombres; uno que sabe tocar una locura, llevan un muchacho que hace la dama, hacen el auto de la oveja perdida<sup>74</sup>, tienen barba y cabellera, buscan saya y toca prestada (y algunas veces se olvidan de volvella), hacen dos entremeses de bobo, cobran a cuarto, pedazo de pan, huevo y sardina y todo género de zarandaja (que se echa en una talega); estos comen asado, duermen en el suelo, beben su trago de vino, caminan a menudo, y representan en cualquier cortijo».

Un hecho destacable es que los papeles femeninos son hechos por muchachos. Ello se debe a que por esas fechas está prohibido a las mujeres subir al escenario para representar. Esta situación cambiará en virtud de una disposición de 1587, en la que se autoriza a las mujeres par actuar en los teatros, con tal de que sean casadas y vayan acompañadas por sus maridos (M. Sito Alba, 1984).

Una revisión contemporánea de este tipo de teatro fue presentada en el corral de comedias de Almagro, a partir de un libreto de Arturo Echavarren, bajo el título de *Gangarilla. El día del acabose*<sup>75</sup>. El espectáculo, inspirado en piezas clásicas de Quevedo, Tirso de Molina, Luis Vélez de Guevara, Vicente Espinel, Salas Barbadillo, Cervantes y el propio Rojas Villandrando, fue nominado como Espectáculo Revelación en los premios Max de 2013.

---

<sup>74</sup> El *Auto de la oveja perdida* al que se alude es de Juan de Timoneda, y se publicó incluido en su *Ternario* en 1558.

<sup>75</sup> Para más información,  
<http://www.corraldecomedias.com/userfiles/files/20130308163725.pdf>

La relación de las mujeres con el mundo de la representación es también motivo de controversia actualmente en el mundo del monólogo cómico, donde existe la idea de que, por razones que cada uno trata de sostener con argumentos de distinta índole, no son tan graciosas como los hombres. Esta absurda superstición sociológica, que probablemente tiene que ver con el hecho de que, históricamente, el papel de la mujer ha estado más centrado en ocupaciones del ámbito privado, que no público, se ve completamente desmontada cuando asistimos a espectáculos cómicos de artistas de la talla de Carolina Noriega, Pilar de Francisco, Eva Cabezas, Raquel Sastre o la televisiva Eva Hache, o incluso fuera de nuestras fronteras, los casos de Tina Fey y Amy Poehler (que han presentado las tres últimas ediciones de los Globos de Oro), Sarah Silverman, Ellen DeGeneres, Amy Schumer, Jeny Slate, Chelsea Peretti, Shelby Fero, Kulap Vilaysack, June Diane Raphael, Aparna Nancherla, Maria Bamford, Kristen Schaal, Jessica Williams, Megan Amram, Nikki Glaser, Tig Notaro, Sandra Bernhard, Charlyne Yi, etc.

En este sentido, el conflicto existe, y está potenciado por la propia desproporción que hay entre hombres y mujeres que se dedican a la comedia. Mientras que redactamos estas líneas, basta cotejar las cifras para que nos hagamos una idea. Por ejemplo, por el canal de televisión especializado en comedia de *stand-up*, Comedy Central (antes, Paramount Comedy), han pasado un total de 123 cómicos, de los cuales 105 eran varones, frente a 18 mujeres. En una de las salas de referencia a nivel nacional, *La chocita del loro*, ahora mismo, en cartel, hay anunciados 31 cómicos, y una sola cómica. Por pura estadística es comprensible que la mayoría de los cómicos más exitosos sean de sexo masculino, pero de

ninguna manera hay forma de defender que la razón tiene que ver con que las mujeres sean menos graciosas.

El *cambaleo* es el siguiente tipo de compañía de cómicos de la legua que describe Rojas Villandrando. Es un tipo de agrupación donde hay «una mujer que canta y cinco hombres que lloran; éstos traen una comedia, dos autos, tres o cuatro entremeses, un lío de ropa que le puede llevar una araña; llevan a ratos a la mujer a cuestras y otras en silla de manos, representan en cortijos por hogaza de pan, racimo de uvas y ollas de berzas; cobran el los pueblos a seis maravedís, pedazo de longaniza, cerro de lino y todo lo demás que viene aventurero (sin que se deseche ripio); están en los lugares cuatro o seis días, alquilan para la mujer una cama y el que tiene amistad con la huéspeda da un costal de paja, una manta y duerme en la cocina, y en el invierno el pajar es su habitación eterna. Estos, a mediodía, comen su olla de vaca y cada uno seis escudillas de caldo; siéntanse todos a una mesa y otras veces sobre la cama. Reparte la mujer la comida, dales el pan por tasa, el vino aguado y por medida, y cada uno se limpia donde halla: porque entre todos tienen una servilleta o los manteles están tan desviados que no alcanzan a la mesa con diez dedos».

Aunque esta divertida descripción que hace Rojas Villandrando del *cambaleo* es perfectamente aplicable al resto de las categorías que él mismo disecciona, lo que está claro es que se trata de un grupo más numeroso, lo cual permitía representar obras más ambiciosas y complejas.

El nombre de *cambaleo* lo utiliza un veterano grupo de teatro español, establecido en la villa de Aranjuez.

A la letra de la clasificación de *El viaje entretenido* viene ahora la *garnacha*, formada por «cinco o seis hombres, una mujer que hace la dama primera, y un muchacho la segunda; llevan un arca con dos sayos, una ropa, tres pellicos, barbas y cabelleras y algún vestido de la mujer de tiritaña. Estos llevan cuatro comedias, tres autos, y otros tantos entremeses; el arca en un pollino, la mujer en las ancas gruñendo, y todos los compañeros detrás, arreando. Están ocho días en un pueblo, duermen en una cama cuatro, comen olla de vaca y carnero, y algunas noches su menudo muy bien aderezado. Tienen el vino por adarmes, la carne por onzas, el pan por libras y el hambre por arrobas. Hacen particulares a gallina asada, liebre cocida, cuatro reales en la bolsa, dos azumbres de vino en casa y a doce reales una fiesta con otra».

En la actualidad, la palabra *garnacha* da nombre a un grupo de teatro y a un certamen nacional de teatro de aficionados en La Rioja.

La palabra *bojiganga* es la siguiente de la clasificación, y se refiere a la compañía de teatro ambulante compuesta por seis o siete compañeros, dos mujeres y un muchacho, que eran capaces de representar «seis comedias, tres o cuatro autos, cinco entremeses, dos arcas, una con hatillo de la comedia y otra de las mujeres. Alquilan cuatro jumentos, uno para las arcas y dos para las hembras, y otro para remudar los compañeros a cuarto de legua (conforme hiciere cada uno la

figura y fuere de provecho en la chacota<sup>76</sup>). Suelen traer, entre siete, dos capas, y con éstas van entrando de dos en dos, como frailes. Y sucede muchas veces, llevándosela el mozo, dejarlos a todos en cuerpo. Estos comen bien, duermen todos en cuatro camas, representan de noche, y las fiestas de día, cenan las más veces ensalada, porque como acaban tarde la comedia, hallan siempre la cena fría. Son grandes hombres de dormir de camino debajo de las chimeneas, por si acaso están entapizadas de morcillas, solomos y longanizas, gozar de ellas con los ojos, tocarlas con las manos y convidar a los amigos, ciñéndose las longanizas al cuerpo, las morcillas al muslo y los solomos, pies de puerco, gallinas y otras menudencias en unos hoyos en los corrales o caballerizas; y si es en ventas en el campo (que es lo más seguro), poniendo su seña para conocer dónde queda enterrado el tal difunto. Este género de bojiganga es peligrosa, porque hay entre ellos más mudanzas que en la luna y más peligros que en frontera (y esto es si no tienen cabeza que los rija)».

En el *Quijote* de 1615 encontramos la visión cervantina de la misma: en el capítulo XI, cuando don Quijote está a punto de responder a Sancho sobre sus consejos amorosos acerca de Dulcinea, aparece una carreta «cargada de los más diversos y estraños personajes y figuras que pudieron imaginarse»<sup>77</sup>, que luego sabremos que eran «recitantes» (comediantes) de la compañía del empresario Angulo el Malo<sup>78</sup> en donde se describe a uno de ellos, «el que guiaba las mulas y

---

<sup>76</sup> Chacota: Broma, burla.

<sup>77</sup> Miguel de Cervantes, *Quijote, II*, ed. Florencio Sevilla, Madrid: Castalia, 1997, p. 115.

<sup>78</sup> Según Rodríguez Marín, el cordobés Andrés de Angulo, a quien Cervantes recuerda en *El coloquio de los perros*: «De lance en lance, paramos en la casa de un autor de comedias que,

servía de carretero», como a un «feo demonio». La descripción de la *bojiganga* continúa:

«La primera figura que se ofreció a los ojos de don Quijote fue la de la misma Muerte, con rostro humano; junto a ella venía un ángel con unas grandes y pintadas alas; a un lado estaba un emperador con una corona, al parecer de oro, en la cabeza; a los pies de la Muerte estaba el dios que llaman Cupido, sin venda en los ojos, pero con su arco, carcaj y saetas. Venía también un caballero armado de punta en blanco, excepto que no traía morrión, ni celada, sino un sombrero lleno de plumas de diversos colores; con estas venían otras personas de diferentes trajes y rostros.»<sup>79</sup>

Tras una conversación con ellos, en donde Cervantes parece hablar por boca de don Quijote cuando dice que «en mi mocedad se me iban los ojos tras la farándula»<sup>80</sup>, leemos la escena por la que tal vez la RAE relaciona *bojiganga* con la voz *voxiga*, variante de *vejiga*:

«Estando en estas pláticas, quiso la suerte que llegase uno de la compañía, que venía vestido de bojiganga, con muchos cascabeles, y en la punta de un palo traía tres vejigas de vaca hinchadas; el cual moharracho, llegándose a don Quijote, comenzó a esgrimir el palo y a sacudir el suelo con las vejigas, y a dar grandes saltos, sonando los cascabeles, cuya mala visión así alborotó a Rocinante que, sin ser poderoso a detenerle don Quijote, tomando el freno entre los dientes, dio a correr por el campo con más ligereza que jamás prometieron los huesos de su notomía.»<sup>81</sup>

---

a lo que me acuerdo, se llamaba Angulo el Malo, de otro Angulo, no autor, sino representante, el más gracioso que entonces tuvieron y ahora tienen las comedias».

<sup>79</sup> CERVANTES, M., *Quijote*, cit., p. 115.

<sup>80</sup> CERVANTES, M., *Quijote*, cit., p. 117.

<sup>81</sup> CERVANTES, M. *Quijote*, cit., p. 117.

Dicho término podría estar en el origen de la palabra *mojiganga*, con la que se designa una breve pieza teatral de carácter cómico y popular, que tenía gran acogida entre los espectadores del siglo XVII.

En la actualidad, la palabra *bojiganga* da nombre a una compañía teatral fundada en 1997, así como a un grupo de música tradicional que sacó en marzo de 2014 un disco titulado *El viaje entretenido*.

Inmediatamente después de la *bojiganga* viene la *farándula*, de la que Rojas Villandrando dice que «es víspera de compañía; traen tres mujeres, ocho y diez comedias, dos arcas de hato, caminan en mulos de arrieros y otras veces en carros, entran en buenos pueblos, comen apartados, tienen buenos vestidos, hacen fiestas de Corpus a doscientos ducados, viven contentos (digo los que no son enamorados). Traen unos plumas en los sombreros, otros veletas en los cascos, y otros en los pies, el mesón de Cristo con todos. Hay Laumedones de “ojos, decídselo vos”, que se enamoran por debajo de las faldas de los sombreros, haciendo señas con las manos y visajes con los rostros, torciéndose los mostachos, dando la mano en el aprieto, la capa en el camino, el regalo en el pueblo, y sin hablar palabra en todo el año».

Frente a las demás, la voz *farándula* ha elevado su vuelo a otros significados, de los cuales la RAE da noticia, desde la «compañía ambulante de teatro que, por lo general, interpretaba comedias», hasta el «conjunto de personas que integran la profesión teatral», y el que, aunque empleado en sentido despectivo, más se aproxima a nuestro monólogo cómico, al referirse al «ambiente nocturno formado

por personas famosas de distintos ámbitos, especialmente del espectáculo», sin olvidar el que se refiere a la «profesión de quienes se dedican al mundo del espectáculo, especialmente del teatro».

Fue Narciso Díaz de Escobar quien, en 1916, se interesó por la bibliografía del fenómeno farandulero en su estudio monográfico *Intimidades de la farándula; colección de artículos referentes a la escena, comediantes y escritores dramáticos desde el siglo XVI hasta el día*, aunque, entre el largo etcétera de referencias bibliográficas al concepto, podríamos destacar *La canción de la farándula* del premio Nobel Jacinto Benavente, *Medio siglo de farándula* (1930) de José Podestá, así como textos de Azorín (1915), Eduardo Zamacois (1914) o el delicioso grabado de Goya de la serie *Los desastres de la guerra*, titulado *Farándula de charlatanes*.

El último peldaño de la escalera terminológica que describe Rojas Villandrando es para la *compañía*, en donde «hay todo género de gusarapas y baratijas: entreven cualquier costura, saben de mucha cortesía, hay gente muy discreta, hombres muy estimados, personas bien nacidas y aun mujeres muy honradas (que donde hay mucho, es fuerza que haya de todo), traen cincuenta comedias, trescientas arrobas de hato, diez y seis personas que representan, treinta que comen, uno que cobra y Dios sabe el que hurta. Unos piden mulas, otros coches, otros literas, otros palafrenes, y ningunos hay que se contenten con carros, porque dicen que tienen malos estómagos. Sobre esto suele haber muchos disgustos. Son sus trabajos excesivos, por ser los estudios tantos, los ensayos tan continuos y los gustos tan diversos, aunque de esto Ríos y Ramírez saben hartos, y así es mejor dejarlo en silencio, que a fe que pudiera decir mucho».



Vélez de Guevara describe a una de estas compañías en *El diablo Cojuelo* (1641). Una «compañía de representantes que pasaban [sic] de Córdoba a la Corte, con ganas de tomar un refresco en la venta»:

«Venían las damas en jamugas, con bohemios, sombreros con pluma y mascarillas en los rostros; los chapines con plata, colgando de los respaldares de los sillones; y ellos, unos con portamanteos sin cojines, y otros sin cojines ni portamanteos, las capas dobladas debajo, las valonas en los sombreros, con alforjas detrás, y los músicos, con las guitarras en las cajas delante de los arzones».<sup>82</sup>

La literatura de la época abunda en alusiones a este tipo de artistas, aunque quizá los casos más significativos los encontramos en obras de carácter picaresco, probablemente porque, en algunos casos, comparten espacios y destinos. Pienso, por ejemplo, en *El donado hablador*<sup>83</sup>, donde se explica que cuando una compañía de cómicos profesionales era demasiado pequeña, o menguaba por culpa de enfermedades o fugas, era frecuente que la juventud del lugar se prestase a participar en la representación (anticipando lo que, siglos más tarde, sería el *teatro de aficionados* e, incluso, algunas características de la *comedia de improvisación*, tan afín, en según qué casos, a los espectáculos de *stand-up*).

También en *El donado hablador* encontramos ecos del pluriempleo de los cómicos de la legua (y posteriores representantes) cuando Alonso (el *mozo de muchos amos*), mientras que servía a un director de escena en Sevilla, tenía que

---

<sup>82</sup> VÉLEZ DE GUEVARA, Luis, *El diablo Cojuelo*, Barcelona: Red Ediciones, 2015, p. 37

<sup>83</sup> Para ver las referencias bibliográficas de *El donado hablador*, cf. MARTÍNEZ-ALÉS, Daniel, «Jerónimo de Alcalá Yáñez y Ribera», en *Diccionario filológico de literatura española, siglo XVII*, Madrid: Castalia, 2010, pp. 77-80.

escribir los anuncios por las mañanas, hacer de portero desde la una a la puerta del teatro, cuidar luego de los enseres teatrales, y salir, por fin, en la comedia, como comparsa, bailarín o racionista.

La figura del *cómico de la legua*, felizmente homenajeada por Fernando Fernán Gómez en su magistral *El viaje a ninguna parte* (1985), parece anticipar lo que tanto tiempo después habrían de encontrarse los monologuistas cómicos: viajes interminables de un lado a otro, actuando en locales inmundos e intolerables escenarios, hoteles baratos y de poca higiene, empresarios desalmados que se aprovechan de la fragilidad y la inestabilidad de sus carreras artísticas para sacar mayor tajada, compañeros de profesión que están dispuestos casi a cualquier cosa por lograr mejores contratos, actuaciones ante un público hostil que en realidad vino a ver el espectáculo porque anunciaron a alguien más famoso que luego resulta que no ha ido, y a los críticos y entendidos de teatro renegando del exitoso *stand-up*, por razones, en ocasiones, muy justificadas, y absolutamente olvidadizos o desconocedores de su poética.

Los *cómicos de la legua*, aquellos y estos, se sitúan siempre lejos de la sociedad, a las afueras, desde lejos, desde la soledad y el frío que les permitía –que les permite, quizá– saber dónde están los demás, alejarse, verlo todo distinto.

## 8.4 El gesto en la oratoria barroca

*«Oiréis un Sermón a un predicador y paréceos tan bien que no juzgáis palabra por perdida ni que hay cosa que dejar en todas sus razones. Aficionado de él y de ellas, pedís el papel y leéis, y no os parece la mitad de bien que cuando le oísteis, ¿en qué está eso? En que el predicador daba vida a lo que decía con la voz, con las acciones, con el modillo de decir, con los meneos; pero en el papel es imposible escribirse nada de esto»*

*Fray Ángel Manrique*

La *oratoria*, el arte de la elocuencia, consistente en el dominio de los recursos expresivos y de las técnicas encaminadas a convencer, instruir o agradar a un público determinado, tiene una importancia crucial a la hora de abordar la arquitectura retórica y la *praxis* del monólogo cómico.

La oratoria puede considerarse bien como ejercicio de elocuencia («don de la palabra fácil, oportuna y persuasiva», la define Lapesa<sup>84</sup>), o bien como disciplina. Una y otra tienen sus orígenes conocidos en la cultura grecolatina, se han ido desarrollando y perfeccionando de la mano de los siglos, y logran alcanzar una notable importancia en el siglo XVII, tiempo delicado y convulso para la doctrina eclesiástica, pues el pueblo se aleja de Dios y de su Iglesia: la lógica interpretación que se da a las desgracias y calamidades que acaecen son fruto del decaimiento moral y del pecado de los hombres, castigo de Dios por las ofensas que sufre.

---

<sup>84</sup> LAPESA, Rafael, *Introducción a los estudios literarios*, Salamanca: Anaya, 1972.

Sin embargo, el objetivo prioritario y real del clero (y de sus manuales de predicación), consecuente con la institución cristiana, será mover a la devoción y a la virtud, e incluso, si es preciso, abatir las voluntades reacias a la vida y la moral cristiana. Para ello, se vale especialmente del poder de la oratoria. Y no de manera aséptica, sino ateniéndose a la situación del público y a las circunstancias especiales de tiempo y lugar e, incluso, de la mentalidad preponderante. Como indica Diego de Estella:

«También ha de tener en cuenta el predicador la cualidad del auditorio. Y así diga las materias que viere convenir más al pueblo donde predicare, según los vicios que más reinan en él (...) Si predica en algún lugar donde la peste y el hambre u otro algún trabajo, ánimoslos a confianza que deben tener en Dios, y a enmienda de sus vidas, trayendo ejemplos de la Escritura (...) Si predica en tiempo próspero y de alegrías, que estas cosas se han de acabar, pues no hay nada estable en esta vida, y que a las prosperidades suceden las tribulaciones, que tengan templanza y alaben a Dios»<sup>85</sup>

La misión del predicador, por tanto, parece evidente. Se le atribuye un triple cometido: enseñar, deleitar y mover. Enseñar popularmente, siendo consciente del grado cultural de la masa a la que se dirige; deleitar porque es preciso no aburrir y hacer huir, sino atraer para llevar a cabo el tercer cometido: mover, que es el objetivo central que se persigue:

«Tres cosas ha de tener el predicador, que son: enseñar, deleitar y mover (...) Debe, pues, el predicador que quiere aprovechar, enseñar al pueblo lo que debe hacer para salvarse. Y así predique doctrina sana, sólida y verdadera.»<sup>86</sup>

---

<sup>85</sup> ESTELLA, Diego de, *Modo de predicar y modus condicionandi*, Madrid: CSIC, 1951, tomo II, p. 120.

<sup>86</sup> ESTELLA, Diego, *op. cit.*, p. 133.

Sin embargo, no todo vale:

«Acerca del deleitar no se ha de guardar aquella regla de los retóricos, que enseñan a decir algunas gracias para deleitar a los oyentes; porque el púlpito es lugar de gravedad *magestad* y no de chocarrerías y donaires (...) y así lo que podrá hacer para deleitar es, como Dios quiere, llevar buen orden y lindas comparaciones y autoridades de Escritura y puntos dichos por estilo agradable que deleite»<sup>87</sup>

Y lo que nunca debe faltar:

«...de tal manera persuada con razones, que ponga su confianza en Dios para mejor mover, cosa muy importante que sea devoto y dado a la oración, porque así predicará con espíritu y devoción, y le dará Dios retórico celestial en que convierta a las ánimas.»<sup>88</sup>

Por su parte, Benito Carlos Quintero, a la vez que critica la actitud de ciertos predicadores que se alejan de la finalidad real de la predicación, reafirma el objetivo:

«De este amor a los aplausos (...) nace un afán, un desvelarle con sutilezas, para adorno del sermón: comensándole con pensamientos delicados, y sin aplicalle a las costumbres, ni dar un paso a su enmienda, que es el fin propio del predicador: gastar el tiempo y luz en juntar lugares y discursos sutiles, y no pisados de las plantas diligentes de los demás curiosos, sin reparar que el púlpito pide una templanza y mixto de tres cosas diversas, que son: enseñar, deleitar y persuadir; y, como es culpa en el predicador faltar al deleite, también lo es entregarse tanto a él que olvide la parte de enseñar al pueblo las cosas que le importan a la salud del alma y la persuasión, que es la más necesaria y a la que, como a puerto seguro, mira la navegación del discurso.»<sup>89</sup>

---

<sup>87</sup> ESTELLA, Diego, *op. cit.*, p. 137.

<sup>88</sup> ESTELLA, Diego, *op. cit.*, p. 137.

<sup>89</sup> QUINTERO, Benito Carlos, *Templo de eloquencia castellana*, Salamanca, 1629, f. 43. Consultado el original de la BNE.

En definitiva, es la persuasión del auditorio lo que pretende el orador, con el fin de cambiar, si es preciso, el comportamiento, y orientarlo hacia el modelo moral que se presenta como auténtico, el ortodoxo. Para ello, el movimiento *predicacional* se dirige a catequizar e, igualmente, a desterrar vicios, pecados, prácticas ajenas al espíritu cristiano y de la doctrina autorizada.

Desde esta perspectiva, los instructores de predicadores ratifican la finalidad dirigista del sermón: mudar comportamientos y canalizar conductas encauzando la existencia humana por el camino que Dios manda y la Iglesia católica determina. Se persigue, por tanto, sin olvidar la instrucción, más que convencer el intelecto, mover la voluntad, e incluso emocionar o agrandar el sentimiento, para conseguir así la reforma de las costumbres.

Para ello, la retórica clásica exige al predicador tres tipos de cualidades: naturales, adquiridas e infusas. El oficio de predicar exige, además de predisposición natural, preparación (estudio), y una especial gracia divina, puesto que solo así se puede llegar a ser un «compendio de virtudes, maestro en enseñanza y modelo de vida», tal y como indica Fray Luis de Granada en su *Libri sex Ecclesiasticae Rethoricae sive de rationi condicionandi*<sup>90</sup>.

Sin restar ápice de importancia a todo lo dicho, sí que queremos resaltar la importancia que, a partir de todos estos presupuestos teóricos, los tratadistas dan

---

<sup>90</sup> Citado por NÚÑEZ BELTRÁN, Miguel Ángel, *La oratoria sagrada de la época del Barroco*, Sevilla: U. de Sevilla, 2002, p. 38.

al gesto, a la *cinésica*, a los movimientos corporales que acompañan a los actos lingüísticos:

«Cuanto a las tres primeras propiedades, corregida, dilúcida y ornata [se refiere a la voz], lo mismo se guarde en las acciones, que digimos en la voz: que sean enmendadas, esto es, que no sean feas, ni desmazaladas. Que sean dilúcidas, esto es, briosas y con viveza espresivas de lo que se va diciendo: ornatas. Que sean suaves, amables y hechas airosamente y con gracia, pero no con desemboltura, porque el demasiado desenfado en el púlpito es de onbres que tienen poco pundonor y cansa mucho a cuerdos. La cuarta buena propiedad que an de tener las acciones de todo el cuerpo es que sean aptas, quiere decir acomodadas a lo que se dice»<sup>91</sup>

En esta línea habla Diego de Estella, a propósito de los excesos y extravagancias de algunos:

«No menee el cuerpo, como hay muchos que cuelgan y meten todo el cuerpo en el púlpito, y hacen grandes visajes y gestos que hacen huir a quien los mira. Las manos y los brazos ha de menear, y podrá volverse a una parte y a otra del auditorio, y al Sacramento cuando habla con Dios. Así debe tener gravedad, religión y autoridad necesaria a un oficio de tanto peso.»<sup>92</sup>

En esta línea reflexiona el profesor Rodríguez de la Flor en «El cuerpo elocuente: anfiteatro anatómico-fisiológico del orador sagrado»<sup>93</sup> cuando, a partir de algunos ejemplos de Hortensio Félix Paravicino (1580 – 1633)<sup>94</sup>, desarrolla todo un tratado en torno a la pragmática corporal del hablador barroco.

---

<sup>91</sup> JESÚS MARÍA, A., *Arte de orar evangélicamente*, Cuenca, 1646, f. 73. Consultado el original de la BNE.

<sup>92</sup> ESTELLA, Diego, *op. cit.*, p. 161.

<sup>93</sup> RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando, «El cuerpo elocuente», en *La península metafísica: arte, literatura y pensamiento en la España de la contrarreforma*, Madrid: Biblioteca nueva, 1999, pág. 307-45.

<sup>94</sup> Compañero, por cierto, de Quevedo: en el colegio de los jesuitas de Ocaña.

Para R. de la Flor, el cuerpo, en cuanto a enunciator de la palabra, se esmera en conseguir una imagen cuya plasticidad provoque el *movere* sobre la audiencia, siguiendo lo que escribía Ameyugo en su *Rhetorica sagrada*: «La verdad, muertamente representada no mueve más que si fuera una ficción, y una ficción vivamente representada, mueve del mismo modo que si estuviera a los ojos la verdad»<sup>95</sup>

En este sentido, la herencia cultural de esta percepción inevitable también se ha trasladado al monólogo cómico. Si los teóricos de la comedia americana recuerdan la importancia en su sociedad de la figura del hombre público<sup>96</sup>, en España es predominante la herencia del orador barroco, el empleo de la cinésica, el cuidado de su oratoria, y la búsqueda del mayor impacto posible en el auditorio para lograr su pretensión evangélica.

La construcción teatral no está ausente en la oratoria sacra del Barroco. Es un elemento significativo en el proceso de comunicación entre el predicador y el auditorio. Las inflexiones de voz y los gestos, habituales en el predicador, suponen un método apropiado y útil de transmisión. El orador se vale de la práctica de diálogos fingidos, monólogos, preguntas, etc. Toda una suerte de recursos propios del artificio teatral que, sumado al envolvente arquitectónico, la ornamentación, la

---

<sup>95</sup> Citado por R. de la Flor, 1999, pág. 323.

<sup>96</sup> GALÁN, Edu, *Morir de pie: stand-up comedy (y Norteamérica)*, Madrid: Rema y vive, 2014, pp. 10-7.



música, los aromas del incienso quemado y el juego de luces y de sombra, convierten la prédica en un potente engranaje para “mover ánimas”.

Mucho ha aprendido, directa o indirectamente, el *show business* actual de toda esta pía criatura de persuasión y de sus apabullantes métodos para lograr la atmósfera adecuada para que el acto comunicativo del sermón logre el mayor porcentaje de éxito posible. Y no solo por la suma de elementos teatrales y paralenguajes, sino por el rigor con el que se cuida del mínimo detalle: todo suma para que nada reste.

## 8.5 El humor de Quevedo.

*Queso, cecina de leche*<sup>97</sup>

Quevedo

No sorprende al menos avisado de los lectores que la obra literaria de Francisco de Quevedo (1580-1645) se relacione inevitablemente con la risa. Tanto en el nivel más popular, como en una profunda y sistemática lectura del autor madrileño, encontramos no poco fundamento a esta creencia. No en vano, según observa Lugones en *El imperio jesuítico* (1904, p. 59: lo cita Borges en «Quevedo», *Otras inquisiciones*, 1952), «el más noble estilista español se ha transformado en el prototipo chascarrillero». Así lo reconocía Fernando Lázaro Carreter:

«¡Cuántos chistes, cuántas facecias y anécdotas, cuántos juegos verbales, que en su época serían materia común, debe de haber en estas páginas, refractados y apurados hasta el límite de la torsión»<sup>98</sup>

El mundo literario de Quevedo referido a obras festivas y satíricas, es decir, a diversos modos de comedia, es amplio y profuso. Una clasificación posible de este tipo de literatura sería la siguiente:

---

<sup>97</sup> QUEVEDO, Francisco de, *Los sueños*, ed. de Ignacio Arellano, Madrid: Cátedra, 1996, p. 242.

<sup>98</sup> LÁZARO CARRETER, Fernando, «Originalidad en el Buscón», en SOBEJANO, Gonzalo, *Francisco de Quevedo*, Madrid: Taurus, 1991. Págs. 185-202.

1. Obras festivas: unas veinte, que, hasta 1633, se van publicando de manera esporádica. Son más frecuentes en su etapa inicial que en la final.
2. Grandes obras satíricas, como *El Buscón*, *Los sueños*, y la más lograda de todas, *La hora de todos y la Fortuna con seso*.
3. Entremeses y comedias: quizá los textos más sencillos.
4. Poesía festiva: según el profesor Jauralde<sup>99</sup>, aproximadamente el 80% de su producción poética es de tono humorístico. En este epígrafe incluiríamos sus romances y letrillas, que circulaban de manera popular, en ocasiones cantados o declamados con música, llegando incluso a circular de manera anónima, sin saberse que eran de Quevedo<sup>100</sup>; los textos de carácter culto, esto es, los sonetos; y los poemas largos que parodian la épica culta.
5. El epistolario, y toda la colección de bromas que encontramos, tanto en el real, como en el ficticio.

Aunque es durante su juventud cuando más intensamente practicó el arte de la broma, su producción cómica jalona toda su biografía, incluso en los cuatro años finales, a partir de 1639, cuando está en el convento de S. Marcos, donde escribe algunos de sus más bellos romances satíricos. «Enfermo, encarcelado,

---

<sup>99</sup> JAURALDE, Pablo, *Francisco de Quevedo (1580-1645)*, Madrid: Castalia, 1998.

<sup>100</sup> Es curioso el paralelismo que hay entre este hecho y lo que ocurre con algunos textos de cómicos actuales, como en el caso de Luis Álvaro, cuyos chistes de una línea hace ya tiempo que circulan por internet de manera anónima, sin que haya ningún indicio de su autoría. Su comedia, de tipo *onliner*, la tratamos en páginas posteriores.

mirando venir la muerte..., sigue escribiendo poesía festiva hasta el final, por lo que no se puede hablar de que se tratara de una escritura juvenil»<sup>101</sup>.

Un buen ejemplo de esta madurez burlona lo encontramos en la que la crítica (Bourg, Dupont, Geneste, Arellano, Schwartz, Jauralde) considera su obra cumbre en este sentido, *La hora de todos y la Fortuna con seso* –que algunos han querido considerar una continuación de *Los sueños*–, que ya estaba escribiendo en 1635, y que se publicaría póstumamente, en 1650.

No son pocas las técnicas que emplea Quevedo, a lo largo de toda su literatura, para conseguir la risa: la utilización de la parodia, la preferencia por la escena y el tipo, la fragmentación, los recursos verbales, la utilización retórica, las figuras métricas...

Si nos ceñimos a la parodia, esto nos permite enlazar con *El Buscón*, y señalar uno de los ingredientes festivos de sus obras más extensas: *Los sueños*, *El Buscón* y *La hora de todos*.

*El Buscón*, escrito hacia 1604, es una obra paródica en la que se está intentando poner en solfa la novela picaresca que acaba de publicar Mateo Alemán, *El Guzmán de Alfarache* (1599), e intentar jugar con ese texto, que era conocido por todo el mundo.

---

<sup>101</sup> Pablo Jauralde, «La risa de Quevedo», en *Cuatro aproximaciones a Quevedo*, ciclo de conferencias impartido en la Fundación Juan March en febrero de 1990. En audio, aquí: [http://www.march.es/conferencias/anteriores/voz.aspx?p1=21942&l=1&utm\\_medium=buscador&utm\\_campaign=tematicos&utm\\_source=fjm\\_pablo%20jauralde](http://www.march.es/conferencias/anteriores/voz.aspx?p1=21942&l=1&utm_medium=buscador&utm_campaign=tematicos&utm_source=fjm_pablo%20jauralde)

Hacia 1603 la prosa narrativa hierve de novedades. El disparadero ha sido la obra de Mateo Alemán, que ha acarreado la reedición del *Lazarillo*, y la repentina demanda, por parte del público, de libros extensos de carácter biográfico, entre los cuales, los fundamentales van a ser los que, de manera un poco simplista, podríamos llamar “de carácter realista”. Francisco de Úbeda, Cervantes, Lope, Luján de Saavedra... todos ellos escriben libros extensos a los que quieren dotar de dicho “carácter realista”.

El joven Quevedo (por entonces tiene veinticuatro años) no tiene ni la madurez ni las pretensiones literarias del arte de un Cervantes, o de un Lope; al menos por aquel entonces. El jovencísimo escritor se ha señalado como una especie de bufón literario que mira en su propio tono, aprende los modos de decir, los asimila, los deforma, normalmente de modo grotesco, y se los devuelve al público como producto que hace reír. Esto es lo que está haciendo prácticamente con todo. De manera que en el cambio de reinado que produce la muerte de Felipe II (1598), Felipe III (1621), y puesto que el Reino se ha llenado de leyes o *pregmáticas* nuevas, que intentan ordenar los modos de vida, la moral pública, etc., Quevedo escribirá las *Premáticas y aranceles generales*, o la *Premática que este año de 1620 se ordenó*, poniendo en solfa las auténticas *pregmáticas*, tras la parodia, a base de castigar a los poetas por sucios, o de regular cómo hay que usar el pañuelo para limpiarse las narices, poniendo penas a los que, luego de hacerlo, observan curiosamente el resultado sobre el lienzo, o regulando y poniendo amonestaciones, a los que orinan haciendo dibujitos con el chorro de la orina... Estas son las

primeras obras de carácter paródico que Quevedo escribe, al mismo tiempo que está redactando *El Buscón*.

Cosa muy parecida es la tarea del monologuista, que atiende minuciosamente a la realidad, la escudriña, advierte las contradicciones y las fugas, las señala, las ridiculiza, las deforma, y nos las entrega, ahora en forma de comedia, ya sea mediante la observación (*monólogo observacional*, lo vemos en textos de Goyo Jiménez, Joaquín Reyes, Luismi o Luis Piedrahita), ya mediante la parodia (*comedia de personaje*, lo vemos de nuevo en Joaquín Reyes, en David Navarro, en Kaco), también mediante la ironía (ejemplos varios de la comedia de Borja Sumozas o Miguel Esteban), mediante la crítica directa (los chistes de Paco Calavera, Kikín Fernández o Ricardo Castella) o incluso la destrucción corrosiva de los referentes (*comedia de catarsis*, lo vemos en Ignatius Farray)

No parece un arte serio, si no fuera porque la parodia tiende a degradar el objeto paródico por un lado y, en segundo lugar, a establecer niveles de complicidad con un público muy amplio sobre determinados temas. Quevedo es un maestro en ambas cosas: primero, asimilar lo que es realidad social, histórica, literaria, novelesca; segundo, empaparse de ello, como probablemente habían hecho los lectores del *Guzmán*; luego deformarlo para provocar la risa; y, finalmente, devolverlo como objeto de contemplación a ese mismo público. Cuando más novedoso fuera aquello que provocaba el deleite del público normal, mejor para el que va a ejercer la parodia. De manera que era difícilísimo parodiar el *Quijote*, pero era muy fácil parodiar las *Soledades*, porque presentaba una forma

tan particular que le resultaba muy sencillo retorcerlas y degradarlas grotescamente.

También se burla de los memoriales (lo que en la actualidad serían las instancias), por ejemplo: el memorial pidiendo plaza a una academia; los abecedarios amorosos del teatro de la época; las capitulaciones y tratados, las cartas de todo tipo (“Cartas del caballero de la tenaza”, “Carta de un cornudo a otro, jubilado”), los documentos comerciales (“Tasa de la herramienta del gusto”), hasta llegar más tarde a parodiar un género entero de libros, el de las misceláneas, en su *Libro de todas las cosas y otras muchas más*.

En este universo giran algunos de los *monólogos de denuncia*, donde, mediante el uso de la exageración y la reducción al absurdo, el cómico plantea ridículas situaciones en las que el ciudadano de a pie se enfrenta a los infinitos laberintos de la burocracia, protagonizando escenas controvertidas de la vida diaria, o simplemente recreando una interpretación paródica de algunas normas, como en el famoso fragmento de Luismi de su espectáculo *Colocado, cabe*, donde habla de los controles de seguridad de los aeropuertos.<sup>102</sup>

En el caso de Quevedo, es probable que sus *Sueños* quisieran parodiar, precisamente, la pretensión de los escritores de entonces por reflejar en el lienzo

---

<sup>102</sup> El bloque, emitido en el programa *Nuevos cómicos* del antiguo canal de televisión Paramount Comedy (actual Comedy Central), es difícil de encontrar, pero lo podemos ver en este vídeo:

[https://www.youtube.com/watch?v=CU\\_alpXgKvg&list=RDCU\\_alpXgKvg#t=404](https://www.youtube.com/watch?v=CU_alpXgKvg&list=RDCU_alpXgKvg#t=404)

de la ficción algo muy próximo a la realidad. Quevedo escribe sueños, es decir, lo contrario.

De este modo, *El Buscón*, aunque luego podría resultar muchas otras cosas, parece que, en el conjunto de la obra de Quevedo, podría resultar una parodia, bastante más extensa de los restantes opúsculos anteriores; quizá en esa extensión influía el propio *Guzmán*; pero además la obra concluía con la promesa de una segunda parte

Es decir: Quevedo traza una parodia del género novelesco en su modalidad picaresca (que era una forma muy reciente). La parodia provoca la lectura literal, por un lado, y la otra lectura, la de la obra parodiada, de fondo: una doble lectura.

Qué hay de parodia: suprimirle las partes más graves, sesudas, moralizantes... que había introducido Mateo Alemán en esta obra tan extensa. *El Buscón* carece de un mensaje directo, de la misma manera que lo había expresado en el *Guzmán* Mateo Alemán y, aunque su protagonista sigue el itinerario de la novela picaresca, no lleva a un arrepentimiento y a un castigo tras la perversión, sino que queda un poquito abierto: se va a Indias, no se sabe bien lo que va a ocurrir.

Quevedo parodia géneros literarios, oficiales: memoriales, cartas, leyes, capitulaciones... Géneros poéticos: la épica culta...



Como en el caso de los cómicos de *stand-up*, la parodia se ejerce de manera extrema, y no de manera sutil: no imita aquello que quiere parodiar de manera fina, sino de manera grotesca, haciéndolo tan evidente al público lector que resulta deformado.

Además prefiere tipos y escenas, no narraciones amplias, no personajes de contenido psicológico complejo, sino personajes captados en el momento de un gesto, de una escena, de una situación concreta. En este sentido, notamos en la forma de bromear de Quevedo la propia esencia del chiste, al capturar de manera inductiva, a través de la pincelada de una chanza, la esencia general de todo un imaginario.

El monologuista, por su parte, encarna de manera individual una conducta que proyecta a toda la sociedad. Y, como Quevedo, lo hace desde dentro, sumergido en la materia que, desde la risa, quiere diseccionar.

Otro ejemplo lo encontramos en *Jugetes de la niñez* (1631), donde aparece «El libro de todas las cosas y otras muchas más». Se está parodiando probablemente las misceláneas: esos libros como la primea parte del *Quijote*, *El jardín de flores curiosas*, etc.

En conclusión: al igual que como sucede con los monologuistas, el universo humorístico de Quevedo no está reducido a su primera etapa, sino que jalona toda su biografía. En palabras de Jauralde, en relación a su obra festiva, «no se puede hablar del escritor juvenil de *Jugetes de la niñez*, y luego de un escritor maduro

que medite acerca de pasajes bíblicos», sino de un empleo de la comedia como una herramienta expresiva muy potente por la que canalizar sus hondas inquietudes metafísicas, su desencanto, su dolor.

Teniendo en cuenta toda este equipaje literario de Quevedo, y que se trata de uno de los escritores más incorporados a la cultura popular, resulta evidente reconocer en él a uno de los hitos fundamentales del sustrato cómico español, previo a la llegada del *stand-up*.

## 8.6 Los sonidos del esperpento.

*Max, estás completamente borracho y sería un crimen dejarte la cartera encima, para que te la roben. Max, me llevo tu cartera y te la devolveré mañana.*

*Don Latino*

Aunque el *DRAE* de 1914 ya definía *esperpento* como «Persona rara y ridícula», así como «Desatino, absurdo», y en 1925 como «Persona o cosa notable por su fealdad, desaliño o mala traza», es precisamente la edición de 1970 (en el suplemento) la que lo reconoce como «Género literario creado por Ramón del Valle-Inclán, en el que se deforma sistemáticamente la realidad, recargando sus rasgos grotescos y absurdos, a la vez que se degradan los valores literarios consagrados; para ello se dignifica artísticamente un lenguaje coloquial y desgarrado, en el que abundan expresiones cínicas y jergales». También ese año, en esa misma edición, aparece definido el adjetivo *esperpéntico*, prueba inequívoca de que el concepto gozaba de muy buena salud en el uso de los hablantes.

Efectivamente, es Valle-Inclán en la duodécima escena de su *Luces de bohemia* donde define por primera vez, y en boca de un lúcido y agonizante Max Estrella, algo que nunca llegó a definir del todo («Valle-Inclán no realizó una exposición sistemática de su teoría del esperpento, sin embargo es posible deducirla (...) de la plasmación de dicha estética en la creación de algunas de sus obras»<sup>103</sup>), pero de lo que dejó buena muestra a través de sus obras y de algunos comentarios desperdigados por sus entrevistas: su idea del *esperpento* como

---

<sup>103</sup> ESTÉBANEZ CALDERÓN, D., *Diccionario de términos literarios*, Madrid: Alianza, 1996.

categoría estética o forma teatral, así como visión de la vida humana y de la historia, representada sistemáticamente desde una óptica deformadora de la realidad (ahí, la famosa metáfora de los espejos del callejón del gato).

Dicha estética se ha relacionado con ciertas corrientes de la vanguardia europea de las dos primeras décadas del siglo XX, sobre todo con el expresionismo alemán (Jerez Farrán, 1989), así como con el futurismo italiano –por sus parodias grotescas– y con el dadaísmo (Risco, 1966), y también con determinadas concepciones renovadoras del teatro contemporáneo, como el «teatro patafísico» de A. Jarry, el «teatro de la crueldad» de A. Artaud, el «teatro del absurdo» de Beckett e Ionesco, y el «teatro épico» de B. Brecht.

Con respecto a estas concepciones renovadoras, se ha subrayado la importancia de la nueva estética de Valle-Inclán en la evolución del teatro europeo del siglo XX, al indicar que, en la ruptura necesaria con la dramaturgia de la “ilusión” del realismo burgués, posiblemente haya sido el esperpento la forma teatral más avanzada para poder expresar el sentido trágico y grotesco, a la vez, de la realidad histórica de España y del mundo occidental en su conjunto. En realidad, la estética del esperpento merece ser considerada como un hito fundamental en la historia del teatro contemporáneo, y, como tal, «hubiera debido ser el eslabón entre el teatro de Jarry y Brecht, entre Jarry y Artaud, entre Jarry e Ionesco».<sup>104</sup>

---

<sup>104</sup> RUIZ RAMÓN, F., «El esperpento, ¿teatro para el futuro?, EN F. Ruiz Ramón, *Celebración y catarsis (leer el teatro español)*, Murcia, U. de Murcia, Cuadernos de la Cátedra de Teatro de la U. de Murcia, 1988, pp. 155-64.

Como decimos, una primera definición del esperpento aparece en boca del protagonista de *Luces de bohemia*, Max Estrella, cuando en la escena XII promete inmortalizar al «grotesco personaje» don Latino en un “esperpento”, farsa trágica o tragedia grotesca, en la que los héroes clásicos, proyectados sobre un espejo cóncavo, acabarían deformados y degradados: «Mi estética actual es transformar con matemática de espejo cóncavo las normas clásicas».<sup>105</sup>

La situación de Max (ciego, enfermo, arruinado y marginado como escritor) presenta caracteres trágicos, pero la realidad cruel le sobrepasa y el mismo entorno social convierte en grotesca toda pretensión de existencia heroica: «La tragedia nuestra no es tragedia.»<sup>106</sup>

Hasta sus opiniones estéticas son juzgadas como delirios de un borracho («estás completamente curda»<sup>107</sup>) y los síntomas de la agonía como una “farsa”. No obstante, en esta obra no se niega el espíritu de la tragedia, sino que se subraya el hecho de que en el contexto en el que vive el protagonista lo trágico únicamente puede representarse en forma grotesca: «el sentido trágico de la vida española solo puede darse con una estética sistemáticamente deformada».<sup>108</sup>

---

<sup>105</sup> VALLE-INCLÁN, Ramón del, *Luces de bohemia*, Madrid: Espasa (Austral), 1997, p. 163. En adelante, sigo citando por esta edición.

<sup>106</sup> VALLE-INCLÁN, R., *Luces de bohemia*, cit., p. 161.

<sup>107</sup> VALLE-INCLÁN, R., *Luces de bohemia*, cit., p. 162.

<sup>108</sup> VALLE-INCLÁN, R., *Luces de bohemia*, cit., p. 162.

Max Estrella representa unos valores opuestos y superiores a la sociedad que le rodea, ante la que no se rinde, aunque reconoce que resulta ridículo tratar de mantener un papel heroico en esa situación. A pesar de lo cual, «intenta salvar, en cierta medida, su propia autenticidad mediante un humorismo corrosivo y un rechazo consciente de las actitudes trágicas».<sup>109</sup>

En 1921, recién publicada la primera versión de *Los cuernos de don Friolera*, Valle-Inclán, en una entrevista, realiza una nueva reflexión sobre el esperpento, refiriéndose a esta obra y a *Luces de bohemia*: «Estoy haciendo algo nuevo, distinto a mis obras anteriores. Ahora escribo teatro para muñecos. Es algo que he creado y titulo “Esperpentos”. Este teatro no es representable para actores, sino para muñecos, a la manera del teatro “di Piccoli” en Italia.»<sup>110</sup> Esta observación se relaciona con la que emite don Estrafalario, un personaje “intelectual” de *Los cuernos de don Friolera*, cuando reniega del dogmatismo y la crueldad del «retórico teatro español» y alude, en contrapartida, a la farsa de títeres del bululú. El mismo don Estrafalario hará una matización sobre el distanciamiento emocional que exige la nueva estética: «Mi estética es una superación del dolor y de la risa, como deben ser las conversaciones de los muertos al contarse historias de los vivos.»<sup>111</sup>

Este distanciamiento es más perceptible en la creación de personajes en este segundo esperpento. De hecho, se advierte un cambio en la configuración del

---

<sup>109</sup> LYON, John., «Las metamorfosis del esperpento», en *Revista de Occidente*, 59 (abril de 1986), pp. 40-48.

<sup>110</sup> DOUGERTY, D., *Un Valle-Inclán olvidado: entrevistas y conferencias*, Madrid: Fundamentos, 1982.

<sup>111</sup> VALLE-INCLÁN, R., *Los cuernos de don Friolera*, Madrid: Espasa, 1985, p. 65.

protagonista respecto del de *Luces de bohemia*: si Max intenta mantener sus valores y su autenticidad, Friolera carece de valores propios y se somete como un títere al cumplimiento del papel impuesto por la sociedad respecto del código del honor. Es decir: ya no se trata de una deformación del héroe en los espejos cóncavos, sino de una degradación aún mayor del héroe como títere.

Las reflexiones que, sobre el esperpento, realizará Valle-Inclán, no se van a referir a la deformación o metamorfosis del héroe, sino a la distancia o desproporción existente entre los personajes clásicos (Medea, Edipo...) y los supuestos héroes contemporáneos, que carecen de la dignidad al enfrentarse a los grandes acontecimientos o situaciones, que les sobrepasan, y por ello resultan ridículos. Aplicando esta apreciación a la realidad española, Valle-Inclán afirma: «Siempre hay una hora dramática en España, un drama superior a las facultades de los intérpretes. Éstos, monigotes de cartón, sin idealidad y sin coraje, nos parecen ridículos en sus arreos de héroes. Gesticulan con torpeza de cómicos de la legua en las situaciones más sublimemente trágicas.»<sup>112</sup>

El caso de la comedia de *stand-up*, salvando la distancia que guarda con respecto a la calidad literaria de la obra de Valle-Inclán –en principio–, en algunos casos parece afinarse en los mismos armónicos. Pienso en la comedia de Ignatius Farray. Si el esperpento, por definición, tiene que ver con hechos grotescos o desaliñados, no hace falta rebuscar mucho entre los textos del cómico canario para encontrar asuntos de este tipo. Por ejemplo, en una actuación, después de hacer

---

<sup>112</sup> Cit. por Lyon en «Las metamorfosis del esperpento», cit. , 1986.

una de sus coletillas más características, que es una especie de ruido que emite durante unos segundos, abriendo completamente la boca, a la que llama “el grito sordo”, afirma:

«Observen cómo prácticamente nada de risa [*sic*], sabes, porque es el grito sordo, es un rollo que yo llevo explotando ocho años, y es demasiado previsible, y ahora me gusta precisamente por eso (...), ahora me gusta por este rollo, sabes, por el rollo de decir “un artista acabado, que en su día hizo algo que fue famoso, y que ya no es capaz de salir de eso”, ¿sabes?, y ahora le empiezo a encontrar el punto de verdad (...) Gracias por las risas, son risas de vergüenza ajena, son risas al fin y al cabo, son risas al fin y al cabo, *olrait*.»<sup>113</sup>

La propia presencia escénica de Ignatius parece encarnar la tercera definición que da actualmente el *DRAE* para referirse a esperpento: «Persona o cosa notable por su fealdad, desaliño o mala traza».

El uso de lo grotesco como forma de expresión, clave poética del esperpento, es cosa frecuente en la comedia de Ignatius, de Paco Calavera o de Louis CK. El propio Ignatius encarna esa degradación de los personajes, hasta llegar a cosificarse, en algunas escenas, como si fuera un muñeco, e incluso hasta alcanzar la animalización con su conocido grito sordo, como un reclamo o un aullido<sup>114</sup>.

---

<sup>113</sup> Se puede ver en la actuación en el Pic Nic, en Papanatos Cum Laude: <https://www.youtube.com/watch?v=vPIBT15f4c0>

<sup>114</sup> En realidad, el gesto del grito sordo nació de un tic que tiene, y lo incorporó, convirtiendo una de sus debilidades ante el público en una de sus mayores fortalezas. Curiosamente, el sonido que emite es como un aullido, como curiosamente la obra más importante del poeta beat Allen Ginsberg es *Aullido* (*Howl*), poema muy conocido por su frase inicial, «He visto a las mejores mentes de mi generación destruidas por la locura», y que se consideró escandaloso por la crudeza de su lenguaje, hasta incluso llegar a ser prohibida, para indignación de los defensores de la Primera Enmienda; finalmente, la prohibición fue anulada. El juez declaró que «el poema poseía importancia social redentora». Más curiosamente, uno de los primeros monólogos de Ignatius en Paramount



También la literaturización del lenguaje coloquial, habitual de las obras de Valle-Inclán, son baza frecuente del cómico de *stand-up*, mediante el uso de coloquialismos y un lenguaje soez, alejado del artificio impostado de la corrección o el decoro.

Otra de las características más señaladas del esperpento es el empleo de la intertextualidad, las referencias constantes a obras literarias o a la cultura; también ocurre en el monólogo cómico, mediante la paráfrasis o incluso la cita literal o la referencia velada a otras obras de todo tipo, como en el monólogo de Miguel Esteban en el que describe un sueño que ha tenido en el que estaba en un iceberg y se empezaba a quitar la ropa, mientras decía «eres guapa...», y luego saltaba al agua, en clara referencia al uno de los vídeos musicales de James Blunt más conocidos de la actualidad<sup>115</sup>, o cuando Ignatius repite la expresión «mutante hijo de puta», en referencia a la escena de la conocidísima *Back to the future*, en la que el protagonista, Marty McFly, empotra el *Delorean* (la máquina del tiempo) en un granero, y el dueño sale a su encuentro, escopeta en mano.<sup>116</sup>

---

Comedy se titulaba *Las drogas te vuelven loco*, en el que, a propósito de los ciclistas y las drogas, decía aquello de que «cuando eres joven, y no tienes estudios, y no tienes trabajo, y no tienes futuro, la tentación de hacerse ciclista es muy grande». Como guinda, nótese el parecido físico que hay entre el aspecto de Ignatius y el de Allen Ginsberg en algunas fotografías.

<sup>115</sup> Se puede ver en Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=oofSnsGkops>

<sup>116</sup> «¡Toma, mutante hijo de puta!», de *Regreso al futuro*: <https://www.youtube.com/watch?v=tu4OAVicuqc>

El abuso del contraste es constate en el esperpento y en el monólogo cómico, precisamente para producir un mayor impacto expresivo. Lo vemos en los monólogos que se basan en la comparación, como el célebre *Los americanos*<sup>117</sup>, de Goyo Jiménez, basado en el juego de semejanzas y diferencias entre la vida española y la americana; otros casos son también interesantes porque el contraste se convoca en las formas, en el modo delicado de decir algo, siendo lo dicho verdaderamente grueso, la delicadeza con la que Ignatius emite un mensaje realmente ofensivo. Podemos ver un ejemplo en un diálogo que mantiene un con *heckler*.<sup>118</sup>

También otras características del esperpento siguen presentes en el *stand-up*, como la mezcla del mundo real y de pesadilla (directamente en monólogos en los que se cuenta un sueño que se ha tenido, o se narra como si fuera real, creando una situación de absurdo: pienso en algunos fragmentos de los actos de Borja Sumozas), o la distorsión de la escena exterior, que se puede ver cuando el cómico trata de acumular perspectivas sorprendentes de un mismo acontecimiento al que nadie miraría así. Por ejemplo, lo vemos en un monólogo de Miguel Esteban:

«Yo nunca he engañado a mi novia, nunca, de verdad, jamás, y no será porque no lo haya intentado. Bueno, una vez sí que la engañé pero fue solo a

---

<sup>117</sup> Se pueden ver varias grabaciones de Goyo Jiménez en torno al tema de las diferencias y semejanzas entre los americanos y los españoles. Aquí, un ejemplo: <https://www.youtube.com/watch?v=IJa8lkfsLUc>

<sup>118</sup> *Heckler*, que podría traducirse literalmente como “interrumpidor”, es el nombre que se da a la persona que interrumpe durante una exposición pública de algo. Aunque desarrollamos este concepto más adelante, aquí ponemos un vídeo donde Ignatius interactúa con un *heckler* y en el que se puede apreciar ese contraste enorme entre lo correcto y delicado de su modo, con brotes duros de agresivas palabras, mientras no rompe en ningún momento la tensión de la comedia: <https://www.youtube.com/watch?v=QRB-p6H6xpk>

medias. Ella quería ir de compras y yo tenía una excusa preparada desde hacía meses. Ella me dijo: “Cariño, ¿vamos de compras?” Y yo, ahí, dije mi excusa: “No puedo”. Y ella: “¿Por?” Y ahí ya me pilló, yo no tenía nada más. Pero improvisé, le dije: “Porque... porque mi amigo Emilio, Emilio, mi amigo, ¿te acuerdas de mi amigo Emilio? Pues ¡se ha muerto! Y claro...” Y ella: “Anda, lo siento un montón, perdona, ¿quieres que me quede? Y yo: “No, no hace falta, prefiero estar solo, muchas gracias.” Y ella se fue de compras, y yo me sentía muy culpable, porque nunca la había mentido, nunca la había engañado, hasta ese día, con lo de la muerte de Emilio, pero ya digo que fue a medias, porque en ese momento sonó el teléfono, y escuché: “Miguel, que a Emilio le ha atropellado un camión y se ha muerto”. Y yo: “Bufff..., pues no sabes el peso que me quitas de encima...”»<sup>119</sup>

También la apariencia de burla y caricatura de la realidad es causa común en el esperpento y el monólogo cómico, así como el significado profundo, semi transparente, cargado de crítica e intención satírica y llena de lecciones morales, como veremos más adelante, especialmente en los monólogos de *denuncia*, *epistemológicos* y *de la catarsis*.

Si en el esperpento hay una presencia constante de la muerte, casi como personaje fundamental, el monólogo cómico estrecha su mano habitualmente con el humor negro, en parte por su habitual fluir entre los llamados límites del humor, como desafío intelectual y sociológico: es evidente que es uno de los tipos de humor más arriesgado, por el hecho de remover e incluso azotar constantemente las más profundas convicciones y los miedos de los espectadores. Uno de los ejemplos más nítidos de este tipo de comedia lo encontramos en Raquel Sastre, a la que algunos llaman, y con razón, “la reina del humor negro”. A este fenómeno atenderemos, con las debidas precauciones, en el apartado destinado a la tipología.

---

<sup>119</sup> Este fragmento no se encuentra en ningún vídeo de internet. Lo grabó y emitió Paramount Comedy en 2008.

Por último, si la degradación esperpéntica afecta por igual a los ambientes y personajes, volvemos a encontrar un hermanamiento inevitable con el *stand-up*, en cuanto a los lugares: bares sucios y oscuros, verdaderos antros, interiores pobres, artistas fracasados, bohemios y borrachos forman parte del escenario natural de los dos géneros.

Cuesta decir, por tanto, que el exitoso concepto del *esperpento*, con todo el universo que acarrea, que tanta vigencia tiene en la sociedad actual, no haya influido en la percepción que, quizá inconscientemente, se tenga de algunas de las más genuinas expresiones del monólogo cómico en España.

## 8.7 Ramón, el primer *oneliner* español.

«Una greguería es el buscapié del pensamiento»

Ramón Gómez de la Serna

Pensar en comedia y literatura española es pensar en un nombre: Ramón. *Greguería*, que J. Corominas define como «lenguaje incomprensible», es la palabra que elige Gómez de la Serna para denominar un tipo de composición literaria creado por él, en el que se combinan la agudeza conceptual, la expresión metafórica y el sentido del humor. El escritor la define como una síntesis de metáfora y humor («metáfora + humor = greguería»), lo cual quizá no responde estrictamente a todas las greguerías, aunque, «sí nos da dos de los elementos más constantes que las constituyen».<sup>120</sup>

También, en el «Prólogo» a su *Total de greguerías*<sup>121</sup>, explica Ramón que su intención no es otra que «el atrevimiento de definir lo indefinible, a capturar lo pasajero, a acertar lo que puede no estar en nadie o puede estar en todos», lo cual no son sino aproximaciones más o menos acertadas para tratar de acotar un género tan intuitivo y saltarín. Tal vez una de las mejores explicaciones nos la da Gonzalo Torrente Ballester, quien la interpreta como «el resultado de una intuición que adivina la singularidad absoluta de los objetos y la expresa en un aforismo por

---

<sup>120</sup> GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, *Greguerías*, ed. Rodolfo Cardona, Madrid: Cátedra, 1997, p. 17.

<sup>121</sup> Madrid: Aguilar, 1962 (1955).

medio de una comparación, de una imagen o de una metáfora sustantiva o adjetiva, destacando ante todo el matiz humorístico del objeto»<sup>122</sup>.

Mucho se ha dicho (y muy bien) sobre Ramón y sus greguerías: se ha profundizado en las claves de su poética, se ha estudiado su biografía desde diferentes planos (no en vano, la biografía fue un género al que también dedicó su talento: Oscar Wilde, El Greco, Goya, Velázquez...), se han rellenado tesis doctorales en torno a su obra, se ha discutido si la greguería es un género o un estilo, se han clasificado sus greguerías por temas y por estructura, la manera en la que trata las imágenes con las que trabaja, se ha analizado su legado y su influencia en la Modernidad, se le ha relacionado con sus antecedentes y se le ha asociado con literaturas extranjeras, como la japonesa, y su estilo se ha llegado a comparar incluso con la prestidigitación. A nuestros efectos, todo esto solo refuerza nuestra idea de la potencia literaria que puede tener un texto en cuya superficie parece que solo encontramos una idea graciosa, pero cuyos cimientos poéticos están hondamente arraigados a las más sutiles cimas de la intuición poética.

Pero nuestro título quiere ir más allá, cuando decimos que Gómez de la Serna fue el primer *oneliner* español. ¿Qué es un *oneliner*?, sería oportuno preguntarse. En comedia, los chistes de tipo *oneliner* son los que contienen todo el universo de la broma en una sola línea. Son unas construcciones muy difíciles de escribir, puesto que requieren un modo de pensamiento lateral harto desarrollado, un absoluto dominio del idioma, y no poca intuición. No es la primera vez que las

---

<sup>122</sup> TORRENTE BALLESTER, Gonzalo, *Panorama de la literatura española contemporánea*, Madrid: Guadarrama, 1956.

greguerías se relacionan con los *oneliners*: en la propia página de Wikipedia dedicada a la palabra *oneline* aparece como palabra relacionada. Sobre la poética del *oneline* hablaremos detenidamente en páginas posteriores, pero vamos a ver la íntima relación que hay, poniendo a dialogar las greguerías de Ramón con los *oneliners* del absoluto maestro del *stand-up* español en este tipo de construcciones, Luis Álvaro<sup>123</sup> (también en la página que Wikipedia dedica a este cómico se le asocia a las propias greguerías).

Sin adentrarnos en la eterna discusión acerca de cómo funcionan las greguerías, lo que sí que está claro es que manejan un elemento fundamental a la hora de hacer comedia, que es la sorpresa: la imagen sorprendente, el desenlace inesperado, el remate asombroso. Si una greguería es previsible ya no funciona también. Así, de igual modo, se articula la comedia del *oneline*, cuyos planteamientos (la “premisa” o “*set up*”) ya son de por sí, en algunos casos, absolutamente imprevisibles, como por ejemplo el de «lo bueno de ser medusa es que no te dicen lo de “apártate, que no veo la tele”; lo malo es todo lo demás». En este caso, la sola premisa ya contiene una gran comicidad («lo bueno de ser medusa»), y el desenlace (el “remate” o “*punchline*”) está condicionado por el universo previo en el que se gesta la reflexión.

Algunos ejemplos:

- Un anacardo es un cacahuete en posición fetal.
- Islandia se puso el nombre antes que las demás islas.

---

<sup>123</sup> Un ejemplo de la comedia de Luis Álvaro lo encontramos en este vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=SRNMMIVuuho>

- El tío que inventó el DVD se llamaba David.
- Los yonkis ponen ratones debajo de la almohada para que les traigan dientes.
- Soy una persona normal, un retrasado en Canarias.
- El plural de “corrida de toros” es “bukake de toros”.
- Los vagabundos compran cartones en Zara Homeless.
- Me caí mientras hablaba y tuvieron que darme puntos suspensivos.
- Una decena son diez unidades, y un centollo son cien cangrejos.
- El otro día me dijo una amiga: “Pensé que eras más joven”. Y le dije: “Tienes razón, lo era”.
- Un parquímetro es como una hucha en donde el cerdito es el alcalde.
- Un amigo me dijo: “fíjate, el ministro de asuntos exteriores no sabe inglés”, y le dije: “¿Sabes qué es peor? El ministro de defensa no sabe artes marciales”.
- Yo aprendí a andar con un libro titulado *Aprenda a andar en tres cómodos pasos*. Si lo lees muy rápido, aprendes a correr.
- Una vez fui a una playa que estaba llena de medusas y tengo tanta mala suerte que me atacó un zorro.
- Amy Winehouse empezó a jugársela con la muerte el día que se cruzó con un gato negro y se lo puso en la cabeza.
- Mi padre ha abierto una tienda de espejos para hacerle la competencia al de enfrente.
- Las lesbianas suizas hacen la tijera, y noventa y nueve cosas más.
- Las mujeres ciegas tienen como un quinto sentido.
- Si el coche pierde aceite no tienes que llevarlo al taller, tienes que aceptarlo.
- Los piratas tienen una pata de palo, así que cuando cojean se ponen un papel doblado.



- Los piratas, cuando quieren dormir, se ponen el parche en el otro ojo.
- He firmado un contrato con una editorial: ellos van a escribir mi biografía, y yo me he comprometido a hacer lo que ponga.
- Un amigo mío se enteró de que es adoptado, y ahora escribe su apellido entre comillas.
- Me compré un libro que se llama *La reencarnación existe*, y va por la quinta edición, o sea, que sí.
- Estoy yendo al autoescuela de oyente, para sacarme el carné de copiloto.
- *Parking* está en gerundio porque nunca hay sitio: es *aparcando*.
- Dicen que cuando te mueres te siguen creciendo el pelo y las uñas: yo creo que Alaska murió en los ochenta.

En las greguerías, como en el *onliner*, descubrimos en el humor no solo una simple técnica literaria o retórica, sino una visión del mundo, un modo para permitirnos aproximarnos más a una realidad pasajera o sutil, a veces casi inalcanzable, una epistemología. Así las cosas, los textos de Ramón o de Luis Álvaro seguirán brindándonos esa oportunidad para viajar a un mundo lateral en el que, si no es por ellos, jamás habríamos reparado.

## 8.8 La conciencia de lo absurdo.

«Credo quia absurdum»  
Tertuliano<sup>124</sup>

La influencia del *teatro del absurdo* en el monólogo cómico ha sido muy indirecta, aunque los pioneros de aquella nueva vía de expresión pusieron sobre la mesa una estrategia poética que abrió un camino artístico del que han sabido beber algunos de los más sublimes representantes de la comedia española, como Tip y Coll, Faemino y Cansado, Pedro Reyes, o, en el caso de los monologuistas, Borja Sumozas, López, Gustavo Biosca, Luis Álvaro o Ignatius Farray.

Los planteamientos, fundamentados en el pensamiento existencialista de Jean-Paul Sartre y Albert Camus, y enmarcados en el contexto ideológico de la posguerra mundial, brotan de un modo muy parecido al del *stand-up comedy*: la incoherencia, el disparate y lo ilógico como paradójica respuesta a lo que no tiene respuesta, la comedia como último bastión desde el que defenderse del horror. En palabras de Ignatius, «lo contrario a la risa no es el llanto, sino el miedo».

Realmente, el concepto de *teatro del absurdo* no se populariza hasta que en 1962 Martin Esslin publica *Theatre of the Absurd* y en donde dice que «el teatro del absurdo consiste en expresar el sentido del sinsentido de la condición humana,

---

<sup>124</sup> «Creo, porque es absurdo», en TERTULIANO, Quinto Septimio, *De carne Christi*, V, 4. Realmente, la cita es una popular paráfrasis del original, en donde, a propósito de la resurrección de Cristo, escribió aquello de «*prosus est credibile, quia ineptum est*», aunque en algunos lugares se encuentra como «*certum est, quia impossibile*». El matiz entre las dos versiones estriba precisamente entre la diferencia de actitud ante lo absurdo: certeza frente a creencia.

así como lo inútil del pensamiento racional, proponiendo un abandono absoluto de la razón»<sup>125</sup>. En este sentido, el crítico de origen húngaro encuentra unas coincidencias expresivas en unas tramas que parecen carecer de significado, unos diálogos repetitivos y una falta de secuencia dramática que a menudo crea una atmósfera onírica.

Todo este imaginario de construcción ilógica, quebrada, rota, se ve potenciado por una escenografía prácticamente vacía, alejada completamente de las convenciones dramatúrgicas previas, convirtiendo el pensamiento y las sensaciones del espectador en el único paisaje posible. En este sentido, su hermanamiento con el monólogo cómico es directo: precisamente el *stand-up* prescinde de todo el artificio teatral, desatiende el adorno y la escenografía (salvo por los elementos eminentemente prácticos del pie de micro y el taburete, que no forma tanto de una escenografía artística, sino del decorado de la realidad próxima, el mobiliario propio del espacio natural en el que se gesta el monólogo cómico, un mueble del bar en el que se actúa) el fingido lugar de la ficción, hasta el punto de atravesar completamente la cuarta pared y establecer un diálogo en tiempo real con el auditorio (resulta notable el hecho de que varios espectáculos de *stand-up* lleven como título *Here and now*). Es quizá esta la gran diferencia entre los dos tipos de propuesta: aunque a ninguno de los dos le interesa simular de manera lógica una ficción por medio del espacio en el que se desarrolla, el espectador *mira* una obra de teatro, mientras que *participa* en un espectáculo de *stand-up*.

---

<sup>125</sup> ESSLIN, Martin, *El teatro del absurdo*, Barcelona: Seix Barral, 1966, p. 9.

No pensamos que sea casualidad que ambos géneros surjan prácticamente a la vez: el *corpus* de obras canónicas que señala Esslin aparece en Europa y Estados Unidos durante las décadas de 1940, 1950 y 1960; lo mismo ocurre con el *stand-up*. Este último se gesta de manera popular, desde abajo, desde la trinchera del bar y del escándalo, mientras que el primero tiene el beneplácito de la atención (y posterior aceptación, y posterior encumbramiento) de la crítica. En este sentido, el monólogo cómico ha ido subsistiendo como ha podido en medio de una orfandad teórica y académica, al tiempo que el *teatro del absurdo* disfrutaba de un oportuno reconocimiento cultural.

Para ninguno de los dos interesa la objetividad, sino la mirada personal, el punto de vista. Si el *teatro del absurdo* propone desde la acción (o la falta de acción) en escena, mediante la fábula ilógica o la narración incomprensible, el *monólogo cómico* sitúa precisamente al individuo, al cómico, quien, desde unos parámetros autoficcionales, pretende encarnar toda esa frustración y macerarla hasta devolverla en forma de chiste. De hecho, muchos de los textos de los cómicos no interesan tanto por el ingenio (el ingenio es tal vez el peldaño primero de la comedia, el más accesible) como por la percepción emocional que el monologuista expresa ante determinada realidad. Luis Álvaro no dice «los tickets-comida saben fatal», sino «no me gustan los tickets-comida: saben fatal». El cómico se introduce en la reflexión para que el espectador acceda de manera más íntima al contenido artístico de la broma.

En las dos propuestas hay una tendencia al inconformismo, a la queja y a la insatisfacción. El teatro del absurdo parte de temas de una trascendencia enorme,

como lo susceptible que se encontraba la civilización después del horror de la Segunda Guerra Mundial, y por eso podemos percibir a través de sus personajes la desorganización que existía hasta en la manera de comunicarse unos con otros, donde muchas veces no había un punto de acuerdo entre todas las partes, pero sí un abuso de poder donde los ricos y los poderosos atropellaban a los más débiles y a los que menos posibilidades tenían para sobrevivir ante tanto caos y confusión. Por su parte, el monólogo cómico, en la mayoría de los casos, parte de la experiencia individual del hombre anónimo para, de manera inductiva, acudir a todos estos grandes temas. Por así decir, el teatro del absurdo genera un macrocosmos a partir de las escenas, mientras que el *stand-up* se sitúa en un microcosmos que se extrapola a una visión global que rara vez se menciona. Si Ionesco, en *El rinoceronte* (1960), señala la ansiosa preocupación acerca del esparcimiento de las tendencias totalitarias mostrando a la población de una ciudad transformándose en salvajes paquidermos, el cómico Miguel Lago<sup>126</sup> exhibe su individual mala fe y su despreciable conducta ante una sociedad corrupta y maligna, de la que él es, sencillamente, el inevitable resultado.

Es interesante que en ninguno de los dos casos se da respuesta a las cuestiones que se plantean, no se propone nada cerrado, sino que se deja abierta al público la interpretación. En palabras de George Carlin:

«If you read something in this book that sounds like advocacy of a particular political point of view, please reject the notion. My interest in “issues” is merely to point out how badly we’re doing, not to suggest a way we might do better. Don’t confuse me with those who cling to hope. I enjoy

---

<sup>126</sup> Se puede ver un fragmento de su monólogo *Soy un hijoputa* en El club de la comedia: <https://www.youtube.com/watch?v=8TZrBtlSEWg>

describing how things are, I have no interest in how they “ought to be”. And I certainly have no interest in fixing them. I sincerely believe that if you think there’s a solution, you’re part of the problem.»<sup>127</sup>

Una de las aportaciones más genuinas del teatro del absurdo es la idea de la repetición como forma de progresión: el significado de un mensaje cambia a medida que se va repitiendo («¡Qué curioso, qué extraño y qué coincidencia!», repiten los Martin en *La cantante calva* de Ionesco); la misma técnica, con similar resultado, la encontramos en las actuaciones de Ignatius Farray o Joaquín Reyes.

Pero sin duda el eslabón que une definitivamente al monólogo cómico con el teatro del absurdo es el empleo de la risa de manera investigacional, epistemológica, para comprender y para comprenderse, no como una meta sino como un camino que recorrer para llegar a algo que no se sabe qué. Miguel Mihura, uno de los dramaturgos más representativos del teatro del absurdo en España, escribe en sus memorias:

«El humor (...) es un capricho, un lujo, una pluma de perdiz que se pone en el sombrero; un modo de pasar el tiempo. El humor verdadero no se propone enseñar o corregir, porque no es esta su misión. Lo único que pretende el humor es que, por un instante, nos salgamos de nosotros mismos, nos marchemos de puntillas a unos veinte metros y demos media vuelta a nuestro alrededor contemplándonos por un lado y por el otro, por detrás y por delante, como ante los tres espejos de una sastrería, y descubramos nuevos rastros y perfiles que no conocíamos. El humor es ver la trampa a todo, darse cuenta de por dónde cojean las cosas; comprender que no todo tiene un revés, que todas las cosas pueden ser de otra manera, sin querer, por ello, que dejen de ser como son, porque esto es pecado y pedantería. El humorismo es lo más limpio de intenciones, el juego más inofensivo, lo mejor para pasar la tarde.»<sup>128</sup>

---

<sup>127</sup> CARLIN, George, *The Best of Braindroppings*, New York: Peter Pauper Press, 1997, p. 5-6.

<sup>128</sup> MIHURA, Miguel, *Mis memorias*, Madrid: Temas de hoy, 1998. (el original es de 1962)

La técnica propugnada por Mihura («salirnos de nosotros mismos», para, desde esa perspectiva, contemplarnos «por un lado y por otro, por detrás y por delante») implica que el objeto del humor es la propia existencia, el individuo mismo.

«En consecuencia, el humor de Mihura no se aplica a seres distintos del *yo* personal, y sea por el autobiografismo que reflejan buena parte de sus criaturas, sea por la personalísima ternura que vuelca en su diseño, los personajes que aparecen en su teatro aparecen tratados con una comprensión que delata la identificación del autor con sus criaturas.»<sup>129</sup>

Mientras que el autor del teatro del absurdo vierte en los personajes y en sus acciones toda esa búsqueda de respuestas vacías y argumentos inconexos, literalmente inexplicables, construido todo en torno a un lenguaje frecuentemente dislocado, desintegrado, convertido –en ocasiones– en puro juego, en un intento por reflejar la dificultades insalvables de la comunicación humana, y se basa, de un modo u otro, en su propia biografía, en su experiencia vital y en los hallazgos de su propio pensamiento, el monologuista asume el protagonismo de sus reflexiones y se entrega, desde su propia identidad (el monologuista habla desde el *yo*, un *yo* aparentemente real, exento de la protección del pacto ficcional con el espectador), a tratar de compartir la mirada a los abismos de los que se nutre su comedia por medio de un trueque honesto con el espectador: si le acompaña, a cambio le hace reír. Cuando Kafka nos presenta a un personaje afligido porque descubre que se ha convertido en insecto, el cómico de *stand-up* se quita todo el maquillaje de

---

<sup>129</sup> MIGUEL MARTÍNEZ, Emilio de, «El humor de Miguel Mihura y el *Teatro del absurdo*», en FORTUÑO, Santiago y María Luisa Burguera, *Vanguardia y humorismo: la otra generación del 27*, Castellón: Universidad Jaume I, 1998, p. 122.

hipocresía y convención para mostrarnos lo que siente desde que ha descubierto que es un insecto.



## 8.9 La cultura cómica.

Bajo la expresión “cultura cómica” queremos agrupar, de una forma aproximativa, aunque muy poco rigurosa, las diferentes propuestas, relacionadas de manera directa con la comedia, que, de algún modo, han calado en la sociedad y que han forjado lo que, de una manera muy vaga, podríamos llamar “nuestro sentido del humor”. A vuelapluma, y sin entrar a valorar orden e importancia, ni a profundizar más allá de la mera enunciación, tendríamos:

1. El teatro cómico.
2. El mundo del chiste popular.
3. Los espectáculos de entretenimiento.
4. Los programas de radio y televisión.
5. La comedia de fuera.
5. La literatura de humor y *La codorniz*.

### 8.9.1 El teatro cómico

*¿Y hace mucho tiempo que Vd. es negro?*  
Miguel Mihura

Acerca de la producción y la representación de teatro cómico en España habría mucho que decir, y, sin embargo, casi nada que tenga que ver con el *stand-up comedy*: como señalaremos en páginas posteriores, el inexpugnable muro de la

cuarta pared los separa. Con todo, puede resultar paradójico que algo tan decisivo como el fenómeno del teatro cómico nacional no sea atendido de manera pormenorizada y minuciosa, pero lo cierto es que el propio contexto en el que se gesta este tipo de propuestas (desde el ámbito teatral, por autores de prestigio, al amparo de la consideración y el reconocimiento cultural..., justo lo opuesto a la manifestación de carácter popular en la que nace el monólogo cómico) no tiene nada que ver con el *stand-up*.

La tradición humorística del género dramático en España ha sido profusa y constante. Solo con nombrar algunos nombres (Adolfo Marsillach, Alfonso Paso, Alfonso Sastre, los hermanos Álvarez Quintero, Carlos Arniches, Enrique Jardiel Poncela, Jacinto Benavente, Miguel Mihura, Pedro Muñoz Seca) nos podemos hacer una idea bastante certera de la buena salud de la que ha gozado la comedia en las tablas españolas. En algunos casos, como en el de Jardiel Poncela, Mihura o Muñoz Seca, muchas de sus obras siguen llenando teatros en la actualidad, siendo representadas en los mejores teatros, con los más renombrados actores e, incluso, llegando a ser emitidas tal cual en televisión. ¿Quién no recuerda a Fernando Fernán Gómez haciendo de Don Mendo? ¿Y quién no ha aprendido de memoria un monólogo de alguno de los personajes de Muñoz Seca?

Sin embargo, sí que existe un paralelismo insoslayable a la hora de visitar algunos hitos del teatro cómico. Ya hemos comentado previamente las coincidencias con el teatro del absurdo en no pocos aspectos. Hete aquí una más: los problemas que plantea la recepción de determinado tipo de comedia de vanguardia para algunos espectadores. Dice Mihura:

«Este estilo que yo tengo a una gran parte del público le resulta así como un poco raro, y como yo escribo para el público —puesto que de el vivo siempre—, me llevo unos malos ratos terribles cuando veo que la gente apenas entiende nada de lo que pasa en mis funciones y de lo que dicen mis personajes. No me refiero, claro está, al público del estreno ni de las primera cincuenta o sesenta representaciones, que es un público preparado y que puede decirse que le siguen a uno y, por tanto, ya saben a qué atenerse.

Hablo de ese otro público que va al teatro porque han oído por la radio una obra que se anuncia mucho, o ese otro público de provincias -señoras en su mayoría- que van al teatro a ver los modelos que luce la primera actriz.»<sup>130</sup>

Atento a la recepción de sus obras, y a las reacciones del público, el dramaturgo se plantea exactamente las mismas disquisiciones que atañen a los monologuistas de hoy día, y justifica su decisión:

«Si los críticos a los que tanto tengo que agradecer, asistieran en Madrid a esas últimas representaciones de una comedia mía, ya con tres o cuatro filas de butacas, o a cualquiera de esas representaciones en provincias, comprenderían la tristeza que le causa al autor ver un público completamente despistado que no sabe cuando se tiene que reír y cuando no se tiene que reír, y si lo que está oyendo lo debe tomar en serio o en broma.

Y comprenderían entonces esos críticos que a veces me reprochan seguir una línea que no es la mía, las razones que tengo para intentar hacer otro teatro más fácil. Creo honestamente que la señora o el caballero que paga cuarenta pesetas por butaca tiene derecho a ser complacidos en sus gustos, a menos que esos sean repugnantes.»<sup>131</sup>

Si bien algunas técnicas para generar comedia son universales, y coinciden en no pocos casos con el modo de escribir de los monologuistas, entendemos que, aunque en los dos casos se trate de gente encima de un escenario que hace reír al distinguido, la forma de conseguirlo es muy otra. A nuestros efectos, y conscientes de que dejamos muchas cosas en el tintero, sirva decir que, de la exitosa fórmula

---

<sup>130</sup> Miguel Mihura, «El teatro de Mihura visto por Mihura», en *Primer acto: revista de investigación teatral*, nº 3, 1957, p. 12.

<sup>131</sup> *Ibídem*, p. 12.

del teatro de la risa, el monólogo cómico se ha beneficiado del legado de una cultura de ir a un teatro y pagar por que a uno le hagan reír.

#### 8.9.2 El mundo del chiste popular

*Un tipo va al médico y le dice el doctor:  
-Lo siento, pero va a tener que dejar de masturbarse.  
-¿Por?  
-Porque le estoy examinando.*

Con respecto al mundo del chiste popular, que *DRAE* define como «dicho u ocurrencia agudos y graciosos», resulta evidente señalar lo presente que está en nuestra cultura. Solo haría falta echar un vistazo a la vasta cantidad de recopilaciones, ya sea por escrito, ya en forma de audio o vídeo, que se van generando año tras año, o pensar en los centenares de ellos con los que nos asedian nuestros amigos en reuniones, por teléfono, por correo electrónico, por redes sociales, e incluso por *WhatsApp*, para asumir que el chiste es uno de los protagonistas de nuestro día a día.

Sin embargo, lo único que tiene en común con el *stand-up* es que al final –y en el mejor de los casos– tiene que haber risa. En el mejor de los casos, decíamos, que si hay algo claro en esto del humor es que los chistes populares se desgastan del mucho uso, y dejan de tener su efecto sorpresivo –que es donde reside gran parte del peso de su comicidad– cuando la gente se los sabe. Esto, que algunos psicólogos llaman *patrón de reconocimiento*, explica el hecho de por qué la mayoría de los chistes solo nos resultan graciosos la primera vez que los escuchamos. Hay

casos en los que un chiste que conocemos sigue haciéndonos gracia: suele ser porque se establece una empatía personal con los personajes. En dichos casos, lo que produce la risa no es la historia en sí, sino la personalidad de los sujetos que la habitan, lo cual sí que tiene que ver con lo que sucede en el monólogo cómico, donde la risa no proviene tanto del ingenio de la historia que se cuenta como el modo de afrontarla del cómico, como veremos cuando nos aproximemos a la poética del *stand-up*.

Tampoco el chiste, frente a la comedia de *stand-up*, busca la identificación estrecha del autor/narrador con la fábula graciosa, sino que se produce, por lo general, un distanciamiento, presentando al protagonista o protagonistas como sujetos ridículos de conductas absurdas, extremadamente ingenuas, malvadas o, directamente, estúpidas. Este abandono emocional del personaje a su suerte, desde una atalaya de superioridad moral o intelectual, es diametralmente opuesta al quehacer del monologuista.

Con todo, no es raro que al esforzado cómico, al terminar una actuación y bajar del escenario, después de haber defendido casi noventa minutos de texto original, escrito por él mismo, delante de un público desconocido y, por qué no, en una ciudad lejana a la suya, se le acerque un espectador que todavía no ha entendido muy bien de qué se trata, y le diga: «te voy a contar un chiste para que lo metas en tu monólogo», confundiendo a un desconocido aunque auténtico monologuista de *stand-up* con uno de esos cuentachistes que salen en algunos programas de televisión, o actúan en diversas salas. La situación, para el *connaissanceur*, sería similar a aquella en la que un aficionado al deporte se acercara a

un corredor de maratón sugiriéndole un modelo de coche para llegar más rápido a la meta, olvidadizo de que la *poética* del atletismo no admite vehículos a motor.

De este modo, resulta un hecho lamentable que algunos cómicos traten de incrustar chistes populares, literales o versionados, en sus monólogos, contados ahora en primera persona, tratando de dar a entender que, en realidad, se les han ocurrido a ellos. Hay quien podría decir que eso da igual, porque, en definitiva, de lo que se trata es de hacer reír, pero sería como si un escritor publicase un libro donde fusilase textos enteros del *Romancero*, alguien le llamase la atención, y se justificara afirmando que «lo importante es que se lea, y, además, esto no es de nadie, es *popular*». Cosa muy distinta sería el caso de un editor o un antólogo del *Romancero*, que presentase, ante el avisado lector, una cuidada recopilación de textos, como cosa distinta es la labor del cuentachistes: felices casos tenemos en nuestra historia reciente, y luego trataremos el caso de Eugenio.

### 8.9.3 Los espectáculos de entretenimiento

Los espectáculos de entretenimiento, que son, como sabemos, el germen más directo del que surge el monólogo cómico, han resultado decisivos, sobre todo, para que la aparición de la figura del cómico en la escena alternativa de bares y tabernas no haya sido excesivamente *traumática*. Ya existía, cuando aparecen los primeros monologuistas españoles, todo un circuito de locales en donde hacer una especie de espectáculo de variedades, ya sea acompañado, ya sea de tipo unipersonal. Bailarinas, transformistas, magos, cantautores, cuentachistes, cuentacuentos... en una suerte de bohemia castiza próxima al esperpento,

recorrían las ciudades de garito en garito, sujetando como podían un micro que fallaba, sobre una caja de cerveza, cambiándose de ropa en un sucio almacén, o esperando a que bajara la plataforma del Belín Cabaret mientras que el público se olvidaba de la madrugada repanchingándose sobre los aterciopelados y rojos sofás del antro madrileño.

Todo esto le vino muy bien a la comedia de escenario, que supo encontrar su nicho en aquellas programaciones primeras en donde urdir su novedosa propuesta ante la atónita mirada de los espectadores que asistían a la representación de un monólogo cómico por vez primera, tal y como los acostumbrados oídos del octosílabo y el dodecasílabo se quedaban maravillados con la nueva y endecasílabo música de nuestro Garcilaso.

Fue precisamente de este mercado de espectáculo *underground* de donde se nutrieron las primeras canteras de cómicos del canal *Paramount Comedy*. A los artistas se les daba una formación sobre lo que era el *stand-up comedy*, se les tutelaba un proceso de creación, formación y *praxis* del nuevo género, y se les daba la oportunidad de grabarlo para el programa de televisión *Nuevos cómicos*. Algunos de estos desconocidos talentos, rescatados del anonimato por la cadena americana, ocupan hoy las parrillas televisivas, los carteles de los grandes teatros y las programaciones de las más prestigiosas salas.

#### 8.9.4 Los programas de radio y televisión

También nuestra cultura se ha nutrido mucho del humor que se hacía (y se hace) en los programas de radio y televisión. En el primer caso, de un modo mucho más fino, elegante; podríamos hablar incluso de *comedia de autor*, mientras que en el segundo era más habitual un humor popular, básico, a veces incluso ramplón. En la radio, la comedia se entrelazaba de forma natural con la información o con verdaderas dosis de cultura, mientras que la televisión apostaba más por el mero cuentachistes. En todo caso, muchos de los programas de humor, o con contenidos humorísticos, han conseguido cifras impresionantes de audiencia, e incluso forman parte de nuestro más íntimo imaginario, como aquellos hilarantes doblajes del programa *Humor amarillo*, o las expresiones que todavía perviven en el uso habitual del idioma, y que salieron de la boca de algunos humoristas. ¿Quién no recuerda de memoria el inmortal *sketch* de Tip y Coll sobre cómo llenar un vaso de agua? ¿Quién no ha usado, casi sin querer, alguna de las coletillas de Martes y Trece, o Cruz y Raya, en la intimidad de su conversación? ¿Qué tipo de fistro duodenal es tan pecador como para haber olvidado las expresiones con las que nos mataba de risa Chiquito de la Calzada?

Mención aparte merecen los programas de tipo *late night* (*late night show*, programa del final de la noche), también importados de Estados Unidos, y también por la misma persona que creó *El club de la comedia*: José Miguel Contreras. En septiembre de 2002 aparece en Telemadrid el programa *La noche se mueve*, conducido por El Gran Wyoming, inaugurando el exitoso formato que abrió la veda a la programación televisiva de madrugada.



Pero fue el 18 de septiembre de 1995 cuando Telecinco consolidaría el género a través de *Esta noche cruzamos el Mississippi*, el programa creado, dirigido y presentado por Pepe Navarro, cuyo éxito fue abrumador. En la concesión del Premio Ondas que ganó en 1996, el presidente del jurado, Carlos Abad, declaró: «*Esta noche cruzamos el Mississippi* plantea un nuevo concepto de entretenimiento, prolonga el *prime time* hasta la noche, establece un formato nuevo en nuestro país y se ha convertido en un importante fenómeno social.»<sup>132</sup> Y es que el *Mississippi* alcanzó unas cuotas de audiencia que, a día de hoy, no han sido superadas, logrando verdaderas cifras de *prime time* en un programa de *late night*. Para Navarro recuerda aquella etapa en sus memorias:

«A contracorriente, vapuleando lo política, social y hasta moralmente correcto; adultos y nocturnos; zafios y geniales; sensuales y pornógrafos; intensos y fugaces; frívolos y comprometidos; mesurados y audaces, y siempre heterodoxos, pero respetuosos con las reglas de juego comunes desideologizadas. Independientes. Libres. Y, por ello, en este país, con fecha de caducidad. Con *Esta noche cruzamos el Mississippi* el rock se hizo en la tele y durante dos años disfrutamos con alevosía y premeditación de descerrajar la noche adulta y nocturna.»<sup>133</sup>

Y desde Pepe Navarro a Javier Sardá y sus *Crónicas marcianas*, otro de los fenómenos televisivos que más influyeron en la sociedad, con sus exitosas ocho temporadas siendo líder de audiencia, un nutrido elenco de humoristas y colaboradores que alcanzaron una enorme notoriedad, y unas impactantes cifras

---

<sup>132</sup> Pepe Navarro lo cuenta en *La leyenda del Mississippi*, Madrid: Foca, 2014, p. 312.

<sup>133</sup> *Ibídem*, p. 313.

de audiencia, a resultas de lo cual se dice que es el *late night* más longevo y más visto de la televisión española.

Después llegó *La noche prohibida*, *La sonrisa del pelícano*, *Efecto F*, *La central*, *Maldita la hora*, *Abierto al anochecer*, el exitoso *La noche hace* (conducido por Eva Hache, que ya era una cómica consagrada descubierta en Paramount Comedy), *Sabías a lo que venías*, presentado por Santiago Segura y cuyo equipo de guionistas estaba íntegramente formado por cómicos de Paramount Comedy (Javier Jurdao, Jorge Segura, Kaco, Fernando Villena, Borja Sumozas, Luis Álvaro y Gustavo Biosca, “el cómico suicida”), o *La azotea de Wyoming*.

Pero si un *late* destaca de entre todos ellos en lo que respecta al *stand-up comedy* este es *Buenafuente*. El popular espacio creado por Andreu Buenafuente solía comenzar con una breve introducción en forma de breve *monólogo de actualidad* en la que el cómico catalán las enlazaba con situaciones humorísticas cotidianas. Esta introducción llegó a convertirse en la parte más célebre del programa.

También *Buenafuente* ha servido de escaparate para un buen número de monologuistas de prestigio, con especial incidencia en los casos de Berto Romero y de David Guapo.

No vamos a ocuparnos aquí de la enorme cantidad de aspectos que podrían analizarse con respecto a este tipo de programas, herederos directos de la tradición americana desde la que se lanzaron al estrellato a muchos de los mejores

cómicos de *stand-up* de todos los tiempos, pero sí que cabría señalar dos aspectos: por un lado, la importancia que tiene el hecho de que este tipo de programación influyese en la manera que tuvo la sociedad de entonces de asumir un tipo de entretenimiento de ascendencia americana, con lo que eso facilitó el éxito del monólogo cómico desde su aparición; por otro lado, que estos programas ya empezaron a tocar cierto modo de hacer humor, cierta poética, que favoreció que para el público primero del monólogo cómico en España aquello no resultara tan extraño.

#### 8.9.5 La comedia de fuera

*Citadme diciendo que me han citado mal*

*Groucho Marx*

Mucho antes de todas estas novedosas propuestas televisivas, el público español ya tenía acceso a la comedia extranjera a través del cine. No haría falta mencionar la profunda huella que fue dejando en los espectadores las bocanadas de aire fresco que se respiraba en el humor de los hermanos Marx. Su legado, tanto para la comedia anglosajona como para la nuestra, es indiscutible. No en vano, uno de los últimos programas de televisión sobre *stand-up* que han emitido en nuestra televisión se llamaba *Sopa de gansos*, en nostálgico homenaje a una de sus películas, *Sopa de ganso* (1933).

Tampoco el humor británico nos era ajeno, no solo por las emisiones periódicas de los años ochenta y noventa de *El show de Bennie Hill*, cuya banda sonora todavía hoy suele ser utilizada en algunos locales de comedia a modo de entradilla para el espectáculo, sino también por el éxito del personaje cómico de Mr. Bean, encarnado por el actor británico Rowan Atkinson, o el cine de Monty Python, como su gran obra maestra, *La vida de Brian* (*Life of Brian*, 1979), cuya producción no estuvo exenta de polémica<sup>134</sup>.

Pero si debemos a un director de cine el primer contacto del espectador español al desconocido género del *stand-up comedy*, ese es Woody Allen. Su *alter-ego*, Alvy Singer, no solo nos muestra algunos minutos de este tipo de representaciones durante su celebrada *Annie Hall*, sino que además el imaginario cómico y la forma de tratar la comedia de la propia construcción de la cinta entronca con las raíces más profundas de monólogo cómico.

«Yo no soy ningún humorista político, no sé por qué me invitan a un Rally de este tipo; en fin, mi única relación con la política fue una vez que estuve saliendo con una secretaria de la administración Eisenhower y, bueno, aquello me resultaba irónico, porque yo solo trataba de hacerle a ella lo que Eisenhower ha estado haciendo con el país durante años.»<sup>135</sup>

---

<sup>134</sup> De hecho, días antes del inicio del rodaje de *La vida de Brian*, en Túnez, el presidente de EMI Films leyó el guion de la película. Calificó la historia como «obscena y sacrílega», negándose a financiarla. En la discusión con el directivo que había concedido el visto bueno al proyecto de los Monty Python, Bernard Delfont pronunció unas palabras que aún se recuerdan por su involuntario contenido cómico: «No permitiré que la gente diga que yo me burlé del jodido Jesucristo». A consecuencia de esto, tuvo que ser el *exbeatle* George Harrison que salvó el proyecto, creando su propia productora e hipotecando su casa y un estudio de grabación. En la película, el músico aparece en un cameo sin acreditar, vestido con una túnica, en una escena junto a John Cleese.

<sup>135</sup> El personaje de Alvy Singer en *Annie Hall*, de Woody Allen, 1977.

#### 8.9.6 La literatura de humor y *La Codorniz*

La Historia de la literatura de humor que surge como un producto posterior a las creaciones clásicas y a los géneros literarios *principales*, como una reacción creativa y distanciadora frente aquello que aparece como oficial y ortodoxo, aterriza en el siglo XX recogiendo el testigo de algunos nombres inmortales, como los de Charles Dickens, Mark Twain, Ambrose Bierce u Oscar Wilde. En España, buscando hueco en la prensa y a través de la sátira, encontramos autores como Bartolomé José Gallardo, Sebastián de Miñano o Félix Mejía, sin olvidar la comedia que rezuma la amargura romántica de Larra, la sátira política de Juan Martínez Villergas, las fábulas de Juan Eugenio Hartzenbusch, las revistas de humor creadas por Wenceslao Ayquale de Izco, y la poesía satírica de corte político de Miguel Agustín Príncipe. La autobiografía humorística de Armando Palacio Valdés, los trabajos de Juan Pérez Zúñiga y las piezas dramáticas de Salvador María Granés o los autores del llamado *teatro por horas*, entre los que destaca Vital Alza, también se asoman al nuevo siglo, al tiempo que la irónica pluma de realista Juan Valera en *Pepita Jiménez* o, junto a los integrantes del llamado *Bilis club*, los satíricos artículos de Leopoldo Alas «Clarín».

El *Bilis club* se reunía en una cervecería inglesa de la Carrera de San Jerónimo (luego en la escocesa de la calle del Príncipe), para castigar los chistes malos, inventarse los tres números que se publicaron de la revista *Rabagás (periódico audaz)*, o como lugar de encuentro al que acudían los redactores y dibujantes de *Madrid cómico*, revista de la que se ha dicho que «marcó un punto de

inflexión en la publicación de historietas en España».<sup>136</sup> Años después, en una cervecería inglesa, la *Triskel Tavern* de la calle de San Vicente Ferrer, un grupo de cómicos se juntarían para probar material nuevo delante de público real en aquellas míticas noches de «pistachada»<sup>137</sup>, inaugurando lo que después serían las salas de micro abierto que hay por todo el país, al modo de los *comedy clubs* anglosajones.

El siglo XX, por tanto, bebe de toda esta tradición, que se inicia en lo lingüístico pero tiende a evolucionar hacia lo gráfico, lo visual (las viñetas, el cine), con una marcada tendencia al surrealismo y el absurdo, el reinado de Chaplin, Buster Keaton, Harold Lloyd (luego los Hermanos Marx, la comedia emocional de Woody Allen, la irreverente de Monthy Python).

En literatura, es esta la época del llamado «humor inglés» de G. B. Chesterton, Jerome K. Jerome, Wodehouse, Evelyn Waugh, Gerald Durrell, David Lodge, Tom Sharpe y Terry Pratchett, mientras que en Francia destacaban Cecil Saint-Laurent y Pierre Daninos, o, en Italia, Giovanni Guareschi y Darío Fo.

---

<sup>136</sup> Manuel Barrero, «Orígenes de la historieta española, 1857-1906», en *Arbor: Ciencia, pensamiento y cultura*, extra 2, 2011, p. 16.

<sup>137</sup> Javier Jurdao, uno de los cómicos de aquel grupo, famoso en el mundillo por ser uno de los más solventes guionistas de comedia de la televisión, haciendo *tándem* junto a Santiago Segura, llamaba a aquellas reuniones “pistachadas”, porque decía que lo que un hombre necesita para comer no es dinero, sino «pistachos». Sobre esta peculiar filosofía de vida, basada en la idea de preferir tener un millón de amigos que un millón de euros (dejó su trabajo de guionista y se dedicó –y se dedica– a vivir exclusivamente de lo que le dan sus amigos) realizó una película-documental Fernando Merinero titulada *Un millón de amigos* (2007), que inauguró el X Festival de Cine de Málaga. Uno de los trailers: <https://www.youtube.com/watch?v=RY2DMLYnBFY>

De los españoles que escriben humor, algunos ya mencionados en otro contexto, destacan los hermanos Álvarez Quintero, Arniches, Muñoz Seca (creador de la astracanada), Wenceslao Fernández Flórez, y nuestro viejo conocido, Ramón.

Pero es en la posguerra donde se gesta «la revista más audaz para el lector más inteligente», según reza el subtítulo de *La Codorniz*: la revista de humor gráfico y literario que se publica de 1941 a 1978. Fue fundada por Miguel Mihura.

Por sus páginas han pasado varias generaciones de los mejores dibujantes cómicos y escritores de humor de aquella época: Tono, Mihura, Herreros, Chumy, El Roto, Gila, Mingote, Máximo, Ballesta, Kalikatres, Ops, Goñi, Edgar Neville, Jardiel Poncela, Fernández Flórez, Gómez de la Serna, Clarasó o Manuel Halcón: olvidamos muchos.

Nos podemos hacer una idea del ambiente que se vivía en torno a *La Codorniz* solo con una anécdota. La cuenta Félix de Azúa en *El País*: « En noviembre de 1952 aparece una rechifla sobre el diario más brutal del movimiento, el *Arriba*. *La Codorniz* publica un *Abajo* con una cazuela y tres cucharas, en lugar del yugo y las flechas. Un grupo de matones destroza la redacción y amenaza de muerte al director»<sup>138</sup>. Una imagen de la que, desgraciadamente, encontramos reciente paralelismo, y en la que descubrimos una vez más cómo la comedia irrita profundamente a los tiranos: *nihil novum sub sole*.

---

<sup>138</sup> Félix de Azúa, «*La Codorniz*, según Félix de Azúa», en *El País* del 26 de enero de 2012. [http://cultura.elpais.com/cultura/2012/01/26/actualidad/1327610303\\_655739.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2012/01/26/actualidad/1327610303_655739.html)

La revista, que en cuyo mejor momento llegó a imprimir 150.000 ejemplares, de los cuales cada uno era leído por varias personas, ha sido una permanente escuela y un ejemplo de compromiso con la justicia y con la verdad para los que, por medio de la risa, tratan de buscar su modo de «desfacer tuertos» de manera superficialmente ligera, profundamente audaz. Pocos legados tan generosos, al visitarlos, y junto con la honda emoción que a uno le suscitan, provocan de nuevo tantas carcajadas. Siempre es audaz, la risa, cuando el lector es inteligente.



## 8.10 El hombre de la guerra

*¿Oiga? ¿Es el enemigo?*

Miguel Gila (Madrid, 1919-Barcelona, 2001) fue un humorista español. De su infancia y juventud sabemos por su enternecedora autobiografía, entre cuyas ingeniosas páginas nos abruma una asombrosa expresividad poética. Como la de la mayoría de los españoles de entonces, la suya es una vida de pobreza y supervivencia, maltratada por la Guerra Civil en la que estuvo a punto de morir víctima de un pelotón de ejecución:

«Nos fusilaron al anochecer; nos fusilaron mal. El piquete de ejecución lo componían un grupo de moros con el estómago lleno de vino, la boca llena de gritos de júbilo y carcajadas, las manos apretando el cuello de las gallinas robadas con el ya mencionado Ábrete Sésamo de los vencedores de batallas. El frío y la lluvia calaban los huesos. Y allí mismo, delante de un pequeño terraplén y sin la formalidad de un fusilamiento, sin esa voz de mando que grita: "¡Apunten!, ¡fuego!", apretaron el gatillo de sus fusiles y caímos unos sobre otros. Catorce saltos grotescos en aquel frío atardecer del mes de diciembre. Las gallinas tuvieron poco tiempo para respirar, el que emplearon los del piquete de ejecución en apretar sus gatillos. Y sobre la tierra empapada por la lluvia, nuestros cuerpos agotados de luchar día a día.»<sup>139</sup>

En la biografía de Ortega y Lobato<sup>140</sup>, los autores reconocen la decisiva influencia que tuvieron estos dramáticos acontecimientos en la forja del humorista al afirmar que «aquellas vivencias provocaron que Miguel echara mano de su

---

<sup>139</sup> Miguel Gila, *Y entonces nació yo: memorias para desmemoriados*, Madrid: Temas de Hoy, 1995, p. 32.

<sup>140</sup> Juan Carlos Ortega y Marc Lobato, *Miguel Gila, vida y obra de un genio*, Barcelona: Libros del Silencio, 2011.

creatividad para sobrevivir<sup>141</sup>».

No en vano, algunos de sus textos más memorables son precisamente hilarantes parodias sobre la guerra:

«¿Es el enemigo? ¿Ustedes podrían parar la guerra un momento? Le quería preguntar una cosa. ¿Ustedes van a avanzar mañana? ¿A qué hora? ¿Entonces cuándo? ¿El domingo? ¿Pero a qué hora? A las siete estamos todos acostaos. ¿Y no podrían por la tarde, después del fútbol? ¿Van a venir muchos? ¡Hala, qué bestias! Yo no sé si habrá balas para tantos. Bueno, nosotros las disparamos y ustedes se las reparten.»<sup>142</sup>

El dibujante Antonio Fraguas, *Forges*, en el prólogo a la última biografía sobre el humorista, afirma que con Gila «todo lo gris del franquismo cotidiano desaparecía, convertido en lo multicolor del ingenio, la sonrisa y la ensoñación<sup>143</sup>».

Una de las claves de la influencia de Gila fue la manera que tuvo de tratar el monólogo. Sin llegar al diálogo real con el espectador (en los espectáculos de Gila todavía está presente la *cuarta pared*) sí que se vale de una artimaña para lograr la situación dialógica en cuyo marco pueden crecer algunas de las características que desarrollaría posteriormente el monólogo cómico: el teléfono, mediante el que simula tener una conversación, le proporciona la réplica que necesita para que su personaje crezca. A parte, también le funciona para solucionar el problema de la risa del público: Gila no se para a esperar a que los espectadores terminen de reírse, sino que *escucha* lo que le dice su interlocutor.

---

<sup>141</sup> Ibídem, p. 90.

<sup>142</sup> Ibídem, p. 153.

<sup>143</sup> Ibídem, p. 15.

«¿Es la fábrica de armas? ¿Está el señor Emilio, el ingeniero? Que se ponga, de parte del ejército. Señor Emilio, que le llamo para un asunto de reclamaciones. Que de los seis cañones que nos mandaron ayer, vienen dos sin agujero. Pues estamos disparando con la bala por fuera. O sea, al mismo tiempo que uno aprieta el gatillo, otro corre con la bala. Sí, pero se cansa y la suelta. Pues no sabemos dónde, porque como no vuelven...»<sup>144</sup>

Otro de sus hallazgos fue el manejo constante que tuvo de la empatía con el público: posicionándose en una situación débil frente a las situaciones que narraba, el espectador se rendía emocionalmente ante el enternecedor contraste que generaba entre los temas que abordaba (la pobreza, la guerra) y el punto de vista inocente, naif, desde el que los contemplaba. En plena posguerra civil, Gila, maestro de la técnica de escritura cómica, se adentraba en los temas de corte belicista –el enemigo, las armas, los muertos– con una lógica quijotesca y un argumentario de niño:

«¿Y ustedes no venden los agujeros sueltos? Bueno, mándeme dos contra reembolso. O tres, por si se pierde uno. De acuerdo. Otra cosa: el submarino que mandaron ayer, de color bien, pero no flota. Nada, lo echamos al fondo del mar después de comer y todavía no ha subido. O sea que era un barco. ¡Jo, pues nos costó un trabajo hundirlo! Claro, pero con una cosa de ese precio se manda por lo menos un folleto. No, mande otro, que ese estará todo mojado.

Y le quería preguntar, ¿a cómo están las ametralladoras? ¿Y si compramos dos? No tenemos, estamos usando un fusil corriente y lo dispara un tartamudo. Claro, pero no es lo mismo, no mata igual. Y tampoco tenemos tanques. Usamos un seiscientos con un enano. Y en lugar de disparar insulta. Bueno, no mata, pero desmoraliza»<sup>145</sup>

Cualquiera de los capítulos de la biografía de Miguel Gila es susceptible de ser reseñada como muestra inequívoca de que, como en los más de nuestros

---

<sup>144</sup> Miguel Gila, «Monólogo de la guerra».

<sup>145</sup> *Ibídem.*

primeros literatos, es el dolor y la destrucción lo que convoca la genialidad del artista, uniéndose así, mediante su modo de generar risa, a una tradición a la que concurre con los más grandes. Dice Forges:

«Es un hecho que Gila fue un impulsor primigenio de la caterva de humoristas que “nacimos” a la sombra de su personal punto de vista humorístico; todos nos sentimos “hijos” de su ingenio, y su recuerdo perdurará a través de los tiempos entre las majestades humorísticas españolas, los Reyes Magos del Humor: Cervantes, Quevedo y Gila.»<sup>146</sup>

Lo que hacía Gila no puede considerarse *stand-up comedy*: sus actuaciones estaban íntegramente basadas en el texto, un texto invariable en cuya *actio* no participaba nunca el espectador. Incluso el recurso del teléfono tiene un evidente carácter dramático, un recordatorio constante del marco de ficción, subrayado por el hecho de que, en ocasiones, se pusiera un casco y, a veces, hasta ropa militar. Sin embargo, la deuda que el monologuismo hispánico tiene con él es enorme.

Para empezar, su puesta en escena: la idea de espectáculo unipersonal en el que el protagonista, basándose en algunos capítulos de su propia biografía (real o ficticia) interpreta un texto con la intención de hacer reír no era nueva para el público patrio: ya conocían a Gila. En ese sentido, el cómico madrileño abrió la vía del reconocimiento aspectual del modelo del monólogo cómico para el gran público; había un referente identificable en el que apoyarse, «lo de los monólogos» era algo así como «lo que hacía Miguel Gila».

---

<sup>146</sup> Ortega y Lobato, *Miguel Gila...*, p. 16.

También el hecho de basarse en sí mismo, en su experiencia, y, dentro de lo propio, en los aspectos más dolorosos o ridículos, en lugar de buscar el ingenio a través de la burla o apoyarse en las debilidades ajenas. De nadie se reía más Gila que de sí mismo, con esa arquitectura cómica de trazo fino construida a base de obviedades («les voy a contar la historia de mi vida, que es dramática, pero no tengo otra; podría contarles la de mi hermana Elisa pero se enfada»), comparaciones («cuando nací, me dio de mamar la portera: poco, porque estaba la pobre ya, que ni pa un cortao»), exageraciones («Ya no le quedaba leche, porque de joven había dado de mamar a once niños, y a un sargento de ingenieros [...] que eran un tragón: mojaba churros en la teta...»), reminiscencias del teatro del absurdo («Le dije a mi madre: “Mamá, he nacido”, y ella: “Que sea la última vez que naces solo”»), chistes conceptuales («Mi tía se murió porque tenía un padrastro, empezó a tirar, y se peló toda»), comedia de situación («Nos tocó una vaca en una tómbola; nos dieron a elegir: la vaca, o doce pastillas de jabón. Dijo mi padre: “La vaca, que es más gorda”, y dijo mi madre: “Tú, con tal de no lavarte, lo que sea”»), y parodia («Me fui a vivir con unos marqueses que eran muy ricos: se hacían las radiografías al óleo. Me pudieron de nombre Luis Enrique Carlos Jorge Alfredo, y luego me llamaban “Chuchi”, para abreviar»). Dibuja situaciones de entrañable ingenuidad (Yo descubrí lo del asesino ese famoso [...]). La cosa fue así: resulta que apareció un hombre en la calle... como dormido, ¿no? Pero como hacía más de un mes que estaba allí... Dijo el sargento: “No sé, mucho sueño *pa* un adulto”). Los personajes que menciona en su monólogo son tratados con delicadeza, con mimo, ya sean familiares, soldados o incluso un asesino («Como a mí no me gusta la violencia, le detuve con indirectas. Nos cruzábamos en el pasillo y yo decía: “Alguien ha matado a alguien...” Al día siguiente nos volvíamos a encontrar y decía

yo: “Alguien es un asesino...” Hasta que a los quince días dijo: “No puedo más, he sido yo, lo confieso”»).

Quizá no sea inoportuno afirmar que la comedia de Gila forma parte de nuestra identidad. Sus textos, eternamente recordados (¿habrá, de entre los ejemplos, alguno que no le suene a mi lector?), han envejecido de manera saludable: siguen haciendo gracia. Si el *Lazarillo*, sin ser picaresca, inventó la picaresca, los chistes de Gila, sin ser *stand-up comedy*, preconizaron su llegada. Como en el monólogo cómico más puro, sus guiones se han gestado desde el dolor y la tragedia, hasta germinar y florecer en el personaje ingenuo y apocado, y a cuya comedia debemos algunas de nuestras mejores carcajadas.<sup>147</sup>

---

<sup>147</sup> La última aparición de Gila en televisión fue, precisamente, interpretando uno de sus monólogos en *El club de la comedia*. Al terminar la actuación, con el público de pie, aplaudiendo, y al contrario que en otras ocasiones, salió de su personaje para decir una última cosa: «Perdón: no me quiero ir sin antes decirles que les quiero mucho. Gracias, buenas noches». [https://www.youtube.com/watch?v=dC-2\\_yrhNr4](https://www.youtube.com/watch?v=dC-2_yrhNr4)

### 8.11 ¿Saben aquel que diu?

*Dios mío, dame paciencia, ¡pero ya!*  
Eugenio

Si bien hemos dejado claro ya que la construcción e interpretación (*actio* o *pronuntiatio*) de un chiste dista mucho de la poética del monólogo cómico, el caso de Eugenio Jofra, «Eugenio», conocido por sus actuaciones como cuentachistes, es *de otra ganadería*.

El personaje de Eugenio se gesta precisamente en el ambiente nocturno y canalla de los locales de variedades, de donde viene el *stand-up*. Sus textos son una mezcla de chistes populares, traducciones de *les blagues* francesas, y algunas historias de creación propia.<sup>148</sup>

Si en Gila lo que más se emparenta con el monólogo cómico son los textos, en Eugenio es la *actio*: sus presentaciones, o los diálogos que mantenía con el público antes y después de cada representación eran verdaderas piezas de *stand-up* en las que su personaje mantenía una hierática actitud de humorista que, conocedor de los remates, defendía aquello de «yo no me río de los chistes porque ya me los sé».

Su puesta en escena (todo de negro, arremangado y con la pechera abierta, sentado sobre un taburete de bar, junto a una mesa en la que apoyaba la bebida –

---

<sup>148</sup> Se cuenta en el libro de Gerard Jofra, *Saben aquel que diu. Érase para siempre Eugenio*, Barcelona: Singular, 2011.

vodka con naranja– y un cenicero en el que apagaba los tres cigarros que se fumaba durante su representación) guarda un asombroso parecido con la del *stand-up comedy*, por medio de esa simulación de espectáculo *underground* donde lo único que importa es lo que se dice.

Eugenio, alejado de cualquier ápice de autobiografismo en su comedia, mantenía sin embargo una absoluta coherencia en su personaje, un personaje dolorosamente sincero al que le daba igual confesar aquello de «yo solo me río cuando cobro».



## 8.12 El año de 1999.

*Me han echado del trabajo por falta de seriedad: que si los clientes no entendían las bromas, que si el trabajo no era un sitio para bromear... Pero bueno, me da igual: hay más tanatorios.*

*Raúl Cimas*

1999 fue el *annus mirabilis* para el monólogo cómico en España. Dicho año comenzaba a emitir Paramount Comedy, canal de procedencia americana, cuya principal formato era un programa en el que se emitían monólogos llamado *Nuevos cómicos*. Un poco después, en Canal +, empieza otro programa similar llamado *El club de la comedia*, con un elenco lleno de caras conocidas. Desde entonces, y salvo un breve paréntesis en el caso de *El club*, ninguno de los dos ha dejado de emitir: el primero se ha convertido en el buque insignia de la cadena de pago, y el último es uno de los programas con más éxito de la Historia de la televisión española.

Un año antes, en abierto, se emitía en Canal +, la exitosa serie norteamericana *Seinfeld*, una comedia de situación que trata sobre la vida cotidiana –en una versión ficticia– del propio Jerry Seinfeld y sus tres amigos: Kramer, George Costanza y Elaine Benes.<sup>149</sup>

En *Seinfeld*, la importancia radica en la observación y la parodia de los hechos cotidianos, desde donde se crean situaciones que llegan al ridículo, gracias

---

<sup>149</sup> Juan Cavestany anuncia en *El País* del 28 de junio de 1998 su llegada: [http://elpais.com/diario/1998/06/28/radiotv/898984806\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1998/06/28/radiotv/898984806_850215.html)

a las excentricidades, carácter y conducta de los cuatro protagonistas, sus amigos y allegados. Una de las características principales de la serie es que las historias paralelas que tienen lugar terminan cruzándose al final de cada capítulo.

La mirada de la serie está concebida desde los parámetros de la comedia observacional (campo en el que el propio Jerry Seinfeld –me refiero ahora al actor, no al personaje– es un maestro), y el desarrollo de las tramas y el modo de abordarlos por parte de los protagonistas eran completamente nuevos para el público español. La serie, en Estados Unidos fue un auténtico fenómeno social. Según el New York Post, *Seinfeld* es la serie más rentable de la historia de la televisión, habiendo generado, solo desde su última emisión, dos mil setecientos millones de dólares; y Jerry Seinfeld ostenta el récord Guinness a «la mayor cantidad de dinero rechazada», al no aceptar la oferta de la NBC para continuar con el programa a cambio de un sueldo de cinco millones de dólares por cada episodio de veinte minutos. Muy otra fue su suerte en la sociedad española: no solo pasó más o menos desapercibida (ahora se ha convertido en una serie de culto), sino que además había una parte muy extraña que los espectadores no llegaban a entender del todo: al comienzo de cada capítulo, salía el propio Jerry actuando en una especie de club nocturno<sup>150</sup>, con un micrófono en la mano, diciendo unas cosas más o menos graciosas (la traducción de *stand-up* es complicada), mientras la gente se reía. Aquella fue la primera vez que se emitió *stand-up comedy* en la televisión española.

---

<sup>150</sup> Para hacerse una idea de cómo era la el comienzo de la serie: <https://www.youtube.com/watch?v=xvzKgk04N0o>

La impresionante audiencia que convocaba en Estados Unidos (una media de treinta millones de espectadores por semana, ochenta millones cuando se emitió el último capítulo) no tenía nada que ver con lo que pasó en España. Quizá por el tipo de humor neoyorquino, o por la forma de relacionarse de los personajes, o por su principal característica: que se trataba de una serie sobre nada. Cualquier minucia puede ser parte integrante de la historia: cómo mascar un chicle, el modo de señalar con el dedo, ir a hacer la compra... No hay más trama que nada. De hecho hay un capítulo donde se recrea la conversación (supuestamente real) que tuvieron los creadores de la serie, Jerry Seinfeld y Larry David, con los productores de la HBO, en la que les explican que la serie es precisamente sobre nada.<sup>151</sup> Cuando los productores le preguntan al personaje de George que, si en la serie no ocurre nada, ¿por qué iba la gente a verla?, a lo que responde: “¡Porque la echan en televisión!”. Y el productor añade: “Todavía no”.

En España, aunque la echaron en televisión..., no la vio mucha gente, pero sí los que la tenían que ver: aquel verano del noventa y ocho, en Denia, mientras pasaba unas vacaciones «algo complicadas», un empresario de la comunicación y productor llamado José Miguel Contreras encontraba refugio en las disparatadas conversaciones sobre *nada* de los cuatro amigos neoyorquinos. Según dijo en cierta ocasión<sup>152</sup>, ver *Seinfeld* se convirtió en el mejor momento del día. Familiarizado, como estaba, con la televisión americana (recordemos que fue

---

<sup>151</sup> La historia puede verse en el documental sobre *Seinfeld* titulado *How it began*. [https://www.youtube.com/watch?v=CRH40f\\_gxTk](https://www.youtube.com/watch?v=CRH40f_gxTk), min. 11,56.

<sup>152</sup> Durante una mesa redonda titulada «La creación de los primeros programas de monólogos en la televisión española: *El club de la comedia* y *Nuevos cómicos*», durante el II Congreso Universitario sobre el Monólogo Cómico, celebrado en la UAM en octubre de 2015.

también quien introdujo el *late night show* en España, con *La noche se mueve*), entendió perfectamente los códigos de la *sitcom*, y se le ocurrió la idea de crear un programa de monólogos para la televisión española: *El club de la comedia*.

Entre las dificultades iniciales estaba la de que el público español no conocía el formato, por lo que existía el riesgo de que no engancharan con él. Por ello, desde el principio, decidieron contar con actores cómicos consagrados para que interpretaran los monólogos escritos por un reducido equipo de guionistas, que estaba formado por Pablo Motos, Laura Llopis, Juan Herrera y Arturo González-Campos. Como directora del programa estaba Ana Rivas. Tampoco los guionistas ni los actores sabían muy bien en qué consistía el género, así que más o menos fueron puliendo el proyecto, haciendo pruebas delante de amigos, y decidieron centrarse especialmente en un tipo de comedia, el que hacía Seinfeld, que es la observacional: de ahí que haya sido una de las características más reconocibles del tipo de comedia de *El club*, y que, al ser el programa que más difusión tiene, mucha gente se haya hecho la idea de que un monólogo cómico solo puede ser a base de humor observacional.

En paralelo, Canal Satélite Digital firmaba una exclusiva con MTV Networks, un canal americano, y aparecía un canal de televisión nuevo, «como una especie de cheque en blanco», según afirma el que era su director, Miguel Salvat, con el que podían hacer lo que quisieran: decidieron apostar también por el *stand-up comedy*. El recorrido que hicieron en Paramount Comedy fue distinto: decidieron directamente buscar a gente que tuviera un perfil próximo al de un cómico de *stand-up* (guionistas, animadores, cuentacuentos...), y adiestrarles desde el

principio para que escribieran su propio material, tratando de que hubiera un chiste en cada línea, e ir probando hasta por fin quedarse con los veinte minutos mejores y defenderlos en una grabación, al más puro estilo del género.

Así apareció, en el mes de marzo de 1999, el programa *Nuevos cómicos*, de Paramount Comedy, que apostó por una comedia purista, un verdadero *stand-up* de cómicos desconocidos haciendo sus primeras actuaciones encima de un escenario, mientras que en septiembre del mismo año, en *El club de la comedia*, artistas con sus carreras ya consolidadas defendían un guión escrito por un equipo de cuatro guionistas.

El fenómeno tuvo un éxito inmediato. Empezó a germinar una demanda de cómicos para que actuaran en locales, y algunos de ellos, como *La chocita del loro* (Madrid), *Ópera* (Valencia) o *El Paso* (Talavera) se convirtieron en salas de referencia del circuito de monólogos. En el año 2000, *El club* recibió el Premio Ondas al espacio más innovador, y fue nominado al TP de oro al mejor programa humorístico de la televisión. Empezaron las giras de teatros, los espectáculos, como *5hombres.com*, *5mujeres.com*, *Hombres, mujeres y punto* y *Las noches del club de la comedia*. También empezaron a surgir libros en los que se recopilaban los textos, espectáculos unipersonales, espacios de micro abierto, el circuito se fue ampliando y empezó a ver oficio: había varios cómicos que podían vivir exclusivamente de ello.

A día de hoy, el monólogo cómico ya se ha consolidado en nuestra sociedad, no solo como una oferta de ocio, en las versiones más comerciales del género, sino

también como un puntal de expresión artística de unas hondas inquietudes. Se han creado escuelas de comedia que, de un modo muy artesano, tratan de explicar las técnicas de escritura de chistes, puesta en escena, etc. En Madrid, que es el centro neurálgico de la comedia en España, un cómico puede ir a salas de micro abierto a probar texto nuevo prácticamente todos los días de la semana: Madrid Comedy Club, Petit Comité Comedy Club, Cachorros Comedy, Cooltoretas Comedy Club, Comedia Madafakas... También empieza a haber ciertos espectáculos consolidados llenando salas y teatros. Han surgido promotores artísticos dedicados en exclusiva al *stand-up*, como Promotora600, Kuver, Divertia o La Chocita del loro; empieza a haber publicaciones relacionadas, como la traducción de un libro de Lenny Bruce, así como proyectos editoriales que aún están fermentando; se ha producido una serie de televisión, *El fin de la comedia*, del tipo de la americana *Louie*, donde Ignatius Farray hace de sí mismo, y de su día a día como monologuista. Incluso se han montado un par de congresos universitarios sobre el tema.

Mientras, tanto *El club de la comedia* como *Central de cómicos* (antiguo *Nuevos cómicos*) siguen produciendo monólogos en directo, y el panorama parece estar dividido en dos tipos de propuestas: una de corte más popular, comercial, castiza, aceptada por el gran público, más del estilo de *El club*, y otra un poco más vanguardista, gruesa, arriesgada, americanista, que es hacia la que mira Comedy Central (antes, Paramount Comedy).

En todo caso, el monólogo cómico en España, ahora mismo, se ha vuelto una cosa muy seria.

## 9. APUNTES PARA UNA POÉTICA DEL MONÓLOGO CÓMICO.

Nuestro interés por la poética del monólogo cómico, lejos de la actividad axiológica, valorativa, integrativa o excluyente de la crítica literaria, responde a una pretensión cognitiva. A la luz de nuestro estudio, la poética del *stand-up comedy* no es un objeto de evaluación, sino de conocimiento. Sin embargo, no serán pocos los momentos en los que, señalando los rasgos que consideramos más coherentes, oportunos y adecuados con el conjunto de su poética, debamos decantarnos más por unas propuestas, en detrimento de otras.

La exploración de un terreno desconocido como el del monólogo cómico – desconocido a ojos de la Teoría de la Literatura y la Literatura Comparada – comporta frustraciones de diversas índoles: la notable falta de bibliografía específica, la dificultad para acotar el *corpus* de textos hacia los que dirigir la mirada (por la gran cantidad que hay, en infinitud de idiomas), el hecho de que la obra artística objeto de nuestro estudio tenga un marcado carácter efímero e inacabado, etc. (lo cual dificulta sobremanera el modo de citar las fuentes desde las que elaborar la teoría, puesto que algunas no se encuentran en ningún sitio, simplemente se realizan durante un tiempo y luego desaparecen, al no haber sido registrados ni por escrito ni de manera audiovisual, debido a su carácter *transitorio*: «al actor la posteridad no le teje coronas»<sup>153</sup>); pero también nos conduce a descubrimientos emocionantes.

---

<sup>153</sup> Schiller, Wallenstein, prólogo, p. 41, cit. por Lausberg, *Manual de retórica literaria*, Madrid: Gredos, 1999, tomo I, p. 67.

Por algunos de ellos hemos pasado casi de puntillas mientras sobrevolábamos algunos de los capítulos fundamentales de la génesis de nuestra cultura cómica, como su relación con el esperpento y el teatro del absurdo, o la deuda que el tiene con el mundo del espectáculo anterior a su llegada; otros los desgranamos aquí, en un primer contacto que se irá desarrollando, *Deo volente*, en estudios posteriores.

En el estudio de la poética del *stand-up comedy* no solo debemos señalar las cuestiones retóricas que tienen que ver con la creación del texto, como la *inventio*, la *elocutio* y la *dispositio*, puesto que la poética también está funcionando durante su *actio*, desde la cual, como veremos más adelante, por la relación que se establece entre el autor/intérprete y el lector/espectador, se conformará el resultado último de la obra de arte.



## 9.1 Una aproximación.

El *monólogo cómico* o *monólogo (stand-up comedy)* es un tipo de espectáculo en el que su único intérprete (el *monologuista* o *cómico*), se dirige directamente al público, rompiendo la convención teatral de la cuarta pared. La representación suele hacerse normalmente de pie y sin ningún tipo de vestuario ni decoración especial, y, en general, el intérprete es también el autor de su propio texto. Tiene un marcado carácter cómico.

Esta definición primera nos da una idea parca, aunque muy ajustada, y desde ella vamos a ir profundizando un poco más en los aspectos decisivos que configuran su poética y que, por tanto, se oponen a otras variantes.

Para empezar, y como ya adelantábamos en páginas anteriores, con la expresión *monólogo cómico* (la inmensa mayoría acorta a *monólogo*) el hablante suele referirse al tipo de espectáculo, y no al texto. Es decir, si hablamos del espectáculo de tipo *stand-up*, el espectador *va a ver un monólogo*, no asiste a la representación de un monólogo, al igual que *va a ver una película*, y no la proyección de una película. Esta confusión existe, y no es nuestra pretensión solventarla, pero sí que la señalamos aquí para que no haya dudas en las páginas sucesivas sobre a qué nos referimos.

Este uso, que pese a su extraña construcción está muy consolidado, es el que propicia que no sea nada raro escuchar a alguien decir “he ido a ver un monólogo”, sin que se entienda que el tipo se ha puesto a mirar un documento

impreso lleno de chistes, o la expresión “mi primo Borja se dedica a hacer monólogos”, en la que nadie imagina al familiar como a un guionista sentado delante de un ordenador, sino como a alguien presuntamente gracioso que actúa encima de un escenario. Con todo, también es posible escuchar a los cómicos decir “he escrito un nuevo monólogo”: de nuevo la inevitable ambigüedad.

Como diría Goyo Jiménez, «esto, en América, no pasa»<sup>154</sup>: allí, el primo Borja haría *stand-up*, y tendría un nuevo *texto* (si es solo el texto), una nueva *rutina* (si es un nuevo bloque de texto), o un nuevo *acto* (si es el texto y el modo de interpretarlo).

Con todo, una cosa es clara: el hecho de que se llame *monólogo* no implica que sea un monólogo: formalmente lo es, porque el peso del espectáculo lo sostiene una sola persona que casi todo el tiempo parece que habla sola, pero en realidad habla a alguien (el público), directamente a alguien, y ese alguien responde con sus reacciones, añade, puntualiza, dice, y el cómico lo escucha, lo asume y lo incorpora. Es decir: estamos llamando *monólogo* a algo que, en realidad, es un *diálogo*.

Que haya solo un intérprete es *conditio sine qua non*: si hay dos o más, ya no es un monólogo cómico. Ni siquiera aunque interactúen con el público, como ocurre a menudo en los espectáculos de Faemino y Cansado, en los que los artistas incorporan al auditorio en sus números a la más pura manera del *stand-up*: ni aún

---

<sup>154</sup> La expresión «esto, en América, no pasa» es una de las coletillas más célebres del cómico Goyo Jiménez. De hecho, prácticamente es su sello de identidad hasta el punto de que el público la corea junto a él, como si se tratase del estribillo de una canción famosa.

así. La razón es muy simple: el monólogo cómico es un diálogo constante con el público; todo lo que se dice, en todo momento, se le dice al espectador; no es que sea el principal receptor del mensaje, es que es el único: en el instante en el que aparece otra persona ajena al esquema cómico-auditorio/auditorio-cómico, esa receptividad exclusiva se rompe y, por lo tanto, el espectador deja de participar en el acto comunicativo de manera constante y se pone a observar, desde fuera, una comunicación con un tercero, dejando entonces de tratarse de un monólogo cómico.

Además de para que no se rompa el diálogo con el espectador, el hecho de que sea solo interpretado por una persona tiene que ver con el concepto de *individuo*, y con la idea de *identidad*. El étimo de la palabra *individuo*, del latín *individuus*, ‘indivisible’, nos pone sobre la pista: el individuo, el «que no puede ser dividido»<sup>155</sup>, se erige como la unidad mínima de persona, la mínima expresión de la Humanidad, el ser solo, la esencia: todos somos solo uno y, por lo tanto, uno solo podría ser cualquiera, podríamos ser todos. De este modo, el hecho de que el monólogo cómico solo tenga un intérprete, un cómico, un individuo, provoca que el público se identifique con más facilidad con el cómico y, de este modo, que las pretensiones artísticas de la actuación sean más fecundas.

Un individuo solo, una identidad: el monólogo cómico es un espectáculo de la identidad, de la relación que tiene uno mismo consigo mismo, de los procesos de

---

<sup>155</sup> DRAE.

autoconocimiento y asunción de uno, de la búsqueda del yo. Estas inquietudes, formuladas bajo el aspecto de una broma ligera, reflejan esa incertidumbre:

«Y mi madre me decía “ay, es que está en esa edad, que no es ni niña ni mujer...” y yo pensaba: “¿Qué soy? ¿Ana Obregón?»<sup>156</sup>

El cómico se sirve del monólogo para revisar su propio pasado desde su perspectiva actual, e ir desgranando algunos de los factores que le han llevado a ser quien es, a forjar su personalidad.

«Yo, claro, como muchos otros cómicos, yo me dedico a esto por el cariño de la gente. Y dinero. Y si el dinero te lo dan con cariño soy la persona más feliz del mundo. Pero sobre todo el cariño. Y dinero. Pero sobre todo cariño, porque yo, a ver, yo tengo un déficit de cariño, pero es algo histórico mío, tampoco quiero aburrir, pero en mi casa a mí no me quisieron, en mi familia no me querían. Eso no es un chiste, cabrones. [...] No me querían, en casa no me quisieron nunca. Me dieron de comer, sí, pero por no tener que tratar con un cadáver pequeño, pero no porque me quisieran, porque muestras de cariño no hubo. Al final he venido a pensar que es por la nariz, que, quieras que no, me ha distanciado mucho de mi familia. Hablamos siempre a nivel metafórico.»<sup>157</sup>

En ocasiones, el análisis del propio yo sirve para rescatar las identidades del otro, de manera que el espectador se identifique con el cómico y se convierta, él mismo, en protagonista de la broma y, en un nivel superior, en el descubridor de la imagen de sí mismo, como si se mirara en un espejo en donde se reflejara su conducta:

---

<sup>156</sup> Carolina Noriega, *Tengo un novio joven*, emitido en Paramount Comedy en 2006. Este vídeo no se encuentra en internet.

<sup>157</sup> Berto Romero, *Falta de cariño*, en *El club de la comedia*:  
<https://www.youtube.com/watch?v=I8kkKmFL0Jk>

«A ver, ¿vosotros diríais que yo soy alguien que alguna vez ha bailado delante de un espejo desnudo con la chorra y los huevos entre los muslos? No hace falta que lo comentéis ahora, lo podéis hablar luego, cuando lleguéis a casa... A lo mejor vosotras decís: “No creo, ¿no?”, y vosotros: “Hombre, alguna vez por probar...” Y si esto fuera así, ¿qué probaría, que soy tontísimo, a lo mejor? Sí, la verdad es que soy tontísimo. Yo soy el que en una estación en curva metió el pie entre coche y andén, soy tontísimo. Yo veo que el precio de algo es nueve con noventa y nueve y digo: “Cuesta nueve”. El otro día me pisaron en la calle y fui yo el que dijo: “Perdona”. Muchas veces busco el móvil mientras hablo por el móvil, soy tontísimo. Cuando llego a un parking, soy incapaz de parar el coche al lado de donde se coge el tíquet. (...) En la ducha, cuando se acaba el gel, lo que hago es que lo relleno de agua y lo agito, esperando que el gel se regenere, o... Y hay una cosa que me da mucha cosica, y es: que en un sitio público se note que voy a cagar. El otro día estaba en un centro comercial y le pregunté al guardia de seguridad dónde estaba el servicio, y le dije: “Pero voy a mear, ¿eh?” Y al volver le dije: “He tardado porque me han llamado al móvil.”»<sup>158</sup>

En el monólogo cómico, el artista se dirige directamente al público, en todo momento: no existe la cuarta pared. El auditorio está absolutamente dentro del espectáculo, participa, forma parte de él, hasta el punto de que sus reacciones no solo condicionan el ritmo de la representación, sino que llegan a modificar el texto. Esta es la diferencia fundamental entre un actor, que interpreta un texto escrito por otro, y un cómico, que defiende su propio material.

El actor, aunque trate de imitar el género en el que se basa mediante la simulación de ese diálogo a través de apelaciones al público, no consigue evitar la sensación, por parte del espectador, de que en realidad se trata de un fingimiento, lo cual se acentúa en los momentos en los que las reacciones del público y la línea que sigue el monólogo no van en la misma dirección. También se vislumbra en una serie de indicios que podemos encontrar en este tipo de representaciones, como la tendencia a la sobreactuación, o el hecho de que toda la construcción de los chistes

---

<sup>158</sup> Joaquín Reyes, *Mi personalidad*, en *El club de la comedia*. Puede verse aquí: <https://www.youtube.com/watch?v=ICVXyr2Nf60>

dependa exclusivamente de la resolución del texto (llegando a darse casos tan ridículos como que el público se adelante al remate de un chiste mediante la risa, y, aún así, el intérprete lo diga igualmente), frente al caso de los monólogos cómicos, gestados y pulidos en directo, a partir de las reacciones del público, donde muchas de las bromas no se terminan de decir y es el público el que se encarga de rematarlas, como demuestra su reacción.

Los temas que suelen tratar los actores que interpretan textos ajenos son mucho más impersonales, neutros. Tratan asuntos generales, tópicos y lugares comunes, totalmente alejados de cualquier introspección o epistemología. Como ejemplos, el monólogo de Kira Miró en *El club de la comedia* titulado «Hombres y mujeres»<sup>159</sup>, el de Isabel Ordaz sobre «Las películas del oeste»<sup>160</sup>, o el de Imanol Arias, «La memoria de las madres»<sup>161</sup>, uno de las intervenciones más sobreactuadas de la historia del programa, en donde ni siquiera se cuidó de evitar tratar al público “de usted”, como si estuviera dando una conferencia. Tampoco en los textos escritos *ad hoc* para un determinado personaje –esos monólogos personalizados, pensados por un guionista que ha tratado de ponerse en la piel del famoso que los iba a interpretar– logran evitar estas carencias artísticas en la representación, precisamente por el hecho de que, aún haciéndose pasar por sí mismo, el actor en cuestión no es capaz de lanzarse a la feliz intuición suicida de los cómicos de salirse del guion y escuchar lo que el la risa o los silencios de los

---

<sup>159</sup> Kira Miró, «hombres y mujeres»: <https://www.youtube.com/watch?v=jA07JnnXs2M>

<sup>160</sup> Isabel Ordaz, «Las películas del oeste»:  
<https://www.youtube.com/watch?v=n9JddWkxQA>

<sup>161</sup> Imanol Arias, «La memoria de las madres»:  
<https://www.youtube.com/watch?v=CxTGStsCZWs>

espectadores tienen que decir: un ejemplo, la actuación del cocinero Alberto Chicote en *El club de la comedia* titulado «Lo difícil de ser yo»<sup>162</sup>. En este caso, donde el público ya le conoce, empatiza con él, “sabe lo que hay”, esta conexión se puede percibir solo en los primeros segundos de su intervención, cuando sale al escenario y observa al público, y el público le observa, y es él el que sonríe por la situación, pero toda esa mágica empatía se empieza a diluir en cuanto se pone a *recitar* un texto que, aunque hable exclusivamente de él, le es completamente ajeno.

Este tipo de *comedia de actor*, o *comedia fingida* (sin que signifique que no esté escrita por excelentes guionistas, e interpretada, en algunos casos, por verdaderos artistas, animales de escenario, genios de la interpretación) suele ofrecer unos textos contruidos a base de juegos de ingenio, comedia observacional y trucos de guionista, como la exageración, la regla de tres<sup>163</sup>, o las comparaciones. Salvo en honrosas excepciones, como en algunos trabajos de Enrique San Francisco, o en las presentaciones de Eva Hache, el espectador percibe un distanciamiento, un discurso impostado, donde no hay apenas rastro de la persona y sí demasiado olor a personaje, lo cual se traduce en una risas menos empáticas, más alejadas, más desde fuera, como si detectaran que a ese jamón de bodega le han pintado de negro la pezuña.

---

<sup>162</sup> Alberto Chicote, «Lo difícil de ser yo»: <https://www.youtube.com/watch?v=vbNPq8QzapU>

<sup>163</sup> La enumeración de tres elementos en los que dos son normales y el tercero sorprende. Un ejemplo: «a mí me gustan mucho los cuentos, como el de *Caperucita Roja*, *Los tres cerditos*, la Unión Europea...».

Con esto no queremos entrar en cuestiones valorativas, simplemente señalamos que los cómicos que hacen *stand-up comedy*, la mayoría de ellos incapaces de hacer de nadie que no sean ellos mismos, son monologuistas excepcionales, y que el *monologuismo de guión*, al no facilitar el encuentro real del intérprete con el público, adolece de estas carencias: se le nota, en no pocas ocasiones, la cuarta pared.

Un ejemplo de una actriz interpretando un texto ajeno lo podemos encontrar en *El club de la comedia*, en el caso de Toni Acosta y el monólogo titulado «Las películas de amor son igual de mentira que las películas de acción»<sup>164</sup>, donde vemos todos estos ejemplos: interacción impostada, un monólogo exclusivamente basado en el texto, abundantes momentos en los que se sobreactúa...

El caso del cómico es muy distinto. Lleva un guión, sí: no se le ocurre sobre la marcha. Pero lo lleva a medio hacer, sin saber muy bien cómo va a defenderlo hasta no tener delante al público y poder leer en sus reacciones la hoja de ruta de su actuación. Esto se nota en varios aspectos: la abundancia de bromas inacabadas que remata el espectador, las frecuentes interacciones claramente improvisadas, los temas mucho más personales, más introspectivos, más audaces o más extraños, la naturalidad del discurso... Todo esto se puede encontrar en muchos monólogos, como el de Raúl Cimas «No puedo morir, voy a Naturhouse»<sup>165</sup>, el de Julián López

---

<sup>164</sup> Toni Acosta, «Las películas de amor son igual de mentira que las películas de acción»: <https://www.youtube.com/watch?v=R7EyOVWog-8>

<sup>165</sup> Raúl Cimas, «No puedo morir, voy a Naturhouse»: [https://www.youtube.com/watch?v=RI41YgV\\_kig](https://www.youtube.com/watch?v=RI41YgV_kig)



«No es jijí jajá todo el tiempo»<sup>166</sup>, el de Ernesto Sevilla «El cine y los adolescentes»<sup>167</sup>, o incluso los de David Guapo, en donde hay verdaderos momentos de solo gesto y pausa, sin ninguna palabra, donde no dice nada, pero el público lo entiende todo, como en su «Aviones y madres»<sup>168</sup>.

La representación suele hacerse normalmente de pie (se llama *stand-up comedy*), y sin ningún tipo de vestuario ni decoración especial, decíamos: es el espectáculo del no-espectáculo, de lo desprovisto, de lo desnudo. El cómico se viste como si no fuera a actuar, como si fuera él mismo, sin disfraz. Una taburete de bar y el pie de micro es la escenografía. No hay efectos de luces, ni se proyectan vídeos: nada distrae de la conversación entre el monologuista y el auditorio, de manera que la ficción artística se integra en la realidad del espacio en la que tiene lugar.

De otro modo, si el cómico se vistiera de una manera especial, llamativa, al modo de un *showman*, una estrella de rock, o un artista de variedades, y al escenario se le proveyese de un decorado, de una escenografía, se estaría recordando que, en realidad, todo no es sino una ficción, un fraude, y se rompería esa esencia última del monólogo cómico como espacio para la honestidad, como espectáculo deconstruido que dispara contra la propia poética de cualquier otro espectáculo.

---

<sup>166</sup> Julián López, «No todo es jijí jajá»: <https://www.youtube.com/watch?v=JkO8zAsHgi8>

<sup>167</sup> Ernesto Sevilla, «El cine y los adolescentes»:  
<https://www.youtube.com/watch?v=77T3IRTPDqo>

<sup>168</sup> David Guapo, «Aviones y madres»: <https://www.youtube.com/watch?v=9xcmxhDfSq8>

Sin embargo, aquí se podría aducir que hay grandes ejemplos de cómicos que actúan de traje (como Jerry Seinfeld o Chris Rock), con ropa muy llamativa (como Eddie Murphy), o incluso de manera muy extrema, como Eddie Izzard, que en algunos espectáculos ha actuado travestido<sup>169</sup>. En esos casos de cómicos convertidos ya en superestrellas mediáticas no actúan sino como el reflejo que su éxito impone: del mismo modo que un monologuista desconocido sube a actuar con su anónimo vestuario, los comediantes más famosos del mundo se visten de su propia fama. De igual modo que en ciertos espectáculos podemos ver una especie de escenografía (como en algún espectáculo de Ricky Gervais<sup>170</sup>, en los que actúa delante de su nombre, “Ricky”, escrito con letras gigantes), porque las actuaciones de este tipo de celebridades del *stand-up* se han convertido en un verdadero acontecimiento, de modo que si simulasen un escenario pobre y desprovisto parecería, una vez más, un fingimiento.

Los monologuistas suelen ser los autores de sus propios textos: esta característica, si la miramos desde el prisma de la risa que un intérprete produce en el espectador, parece ser un poco caprichosa, pero no lo es. El monólogo cómico es un espectáculo de la honestidad, y el público le otorga al cómico el privilegio de poder transitar por ciertos temas delicados precisamente porque empatiza con él, con el auténtico yo, magnificado, amplificado o disfrazado de auténtico yo, en un ejercicio delicado de autoficción.

---

<sup>169</sup> Lo vemos en Eddie Izzard, *Dress to kill*, 1999:  
<https://www.youtube.com/watch?v=ELv2rQJwnbo>

<sup>170</sup> Lo vemos en Ricky Gervais, *Politics*, 2004:  
<https://www.youtube.com/watch?v=1uu12ppRbp0>

## 9.2 La simulación del yo: el monólogo cómico y la autoficción.

*De la historia, una parte es verdadera, otra es falsa, y una tercera es «como si fuese verdadera», y verdadero es lo sucedido en realidad, falso lo relativo a invenciones y mitos, y «como si fuera verdadero» lo encontramos en géneros tales como la comedia y el mimo.*

*Atribuido a Asclepiades de Mirlea*

La *autoficción* es una forma literaria de difícil delimitación genérica que empezó a definirse a partir de 1977, en Francia, cuando Serge Doubrovsky – respondiendo a una problemática planteada por el teórico francés Philippe Lejeune a propósito de la escritura autobiográfica– publicó la novela *Fils* (paratexto donde ya aparece la ambigüedad a través del doble sentido de la palabra), en cuya contraportada remite al género literario al que podía pertenecer esta obra: «¿Autobiografía? No. Ficción de acontecimientos y de hechos estrictamente reales. Si se quiere, autoficción, por haber confiado el lenguaje en una aventura a la aventura del lenguaje.»<sup>171</sup>

El término *autoficción* se utiliza, pues, para referirse a la alianza ambigua entre la *autobiografía* y la *ficción*, mediante la combinación de algunos aspectos de los pactos de lectura que cada uno de estos discursos establece. La característica principal es que *narrador*, *protagonista* y *autor* se identifican como un mismo individuo en el interior de un texto presuntamente ficticio.

Los espectáculos de teatro, al igual que los textos y las películas o las series de televisión, son asumidos desde una perspectiva, unos supuestos, que no se

---

<sup>171</sup> Serge Doubrovsky, *Fils*, París: Galilée, 1977, contracubierta.

encuentran necesariamente en su contenido verbal, y que rigen la recepción que van a tener. Al conjunto de estos supuestos, que en literatura se llaman «pacto de lectura», podríamos llamarlos *pacto de género* (en el caso del teatro, *pacto espectacular*). Este pacto es el que permite que no leamos un artículo de divulgación científica como si fuera un cuento de ciencia ficción, o no veamos una película de espías como si fuera un documental político. El *receptor* entiende que hay un código, unas reglas que no se dicen de antemano pero que se conocen, y las asume.

Una de las características más definitorias de la *autoficción* es precisamente que no se rige por ningún *pacto de género*, sino que se estructura a partir de la transgresión y, al mismo tiempo, del préstamo de ciertos aspectos de dos pactos específicos: el autobiográfico y el de ficción.

Según el pacto autobiográfico, el receptor entiende que los datos y acontecimientos que cuenta un autor sobre su vida son verdaderos y, por lo tanto, «le propone al lector que lea e interprete el texto conectado a principios que discriminen su falsedad o sinceridad, según criterios similares a los que utiliza para evaluar actitudes y comportamientos de la vida cotidiana»<sup>172</sup>. Por lo tanto, el autor no puede sino contraer una plena identidad con el narrador de su obra. Con todo, habría que recalcar que el pacto autobiográfico no garantiza que, en efecto, sea verdad lo que se dice en un texto, sino más bien el hecho de que el autor así lo declara, independientemente de que sea cierto o falso.

---

<sup>172</sup> Manuel Alberca, *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2007, P. 66.

En el caso del pacto de ficción, lo que se establece tácitamente es exactamente lo contrario al pacto autobiográfico. Por ejemplo, en el caso de la novela (pacto novelesco) se invierte el principio de identidad plena que tiene el autobiógrafo con su narrador textual, pues el novelista se distancia del suyo, ya que «los nombres del narrador o de los héroes novelescos no son los del autor, son distintos de este y no pueden ser erróneamente identificados. Se le pueden parecer, pero nunca identificar. El parecido es amplio y matizable, pero la identidad no.»<sup>173</sup>

A su vez, este rasgo fundamental conlleva implícitamente que el autor se deslinda de toda responsabilidad que implique la falta de veracidad en su texto. Ahora bien, aunque el pacto novelesco no plantee que el novelista pretenda decir la verdad en su obra, esta puede ser verosímil, lo que invita tácitamente al lector a que lea el texto como si fuera verdadero, pese a que sea consciente de esta simulación: «el autor, aunque sabe que todo lo que cuenta es literalmente falso, lo cuenta como verdadero, y el lector, aunque sabe que los hechos novelescos son irreales, los recibe como posibles.»<sup>174</sup>

El *pacto autoficcional*, por tanto, surge a resultas de la combinación –es decir, de la transgresión– de estos dos pactos, el *autobiográfico* y el *ficcional*, tan diferenciados *a priori* que parecerían incompatibles. La autoficción sostiene la identidad visible o reconocible del autor con el narrador y con el personaje en el

---

<sup>173</sup> Alberca, 2007, cit., p. 71.

<sup>174</sup> Alberca, 2007, cit., p. 72.

interior de un texto de ficción, es decir, un texto que mediante el pacto ficcional no pretende ser percibido como verídico. De esta manera, el autor de *autoficciones* no dice necesariamente la verdad, aunque hable de sí mismo, y pese a la identidad –y no simple parecido– que tiene con su narrador y con el personaje. No solo habla de lo que fue, sino también de lo que pudo haber sido, en un vaivén que se alterna entre datos reales y ficticios.

Esta ambigüedad, calculada o espontánea, constituye uno de los rasgos más característicos de la *autoficción*, pues, «a pesar de que autor y personaje son y no son la misma persona, sin dejar de parecerlo, su estatuto no postula una exégesis autobiográfica, toda vez que lo real se presenta como un simulacro ficcional sin apenas camuflaje o con evidentes elementos ficticios.»<sup>175</sup>

La autoficción propone un pacto ficcional al presentarse como un texto de ficción, y a su vez, un pacto autobiográfico en virtud de la identidad del autor en el narrador textual o en el personaje de la obra.

En el monólogo cómico, el autor se presenta como protagonista de todo el universo de ficción en el que surge la comedia, relatado entonces como si se tratara de un relato autobiográfico. Esta identificación directa del intérprete con el protagonista de su comedia y, al mismo nivel, del intérprete con el autor, confiere una intensidad mayor al espectáculo y, en consecuencia, una recepción más profunda en el espectador. En este sentido, el monólogo cómico es un espectáculo de la exhibición del yo, y el espectador llega a experimentar realmente la sensación

---

<sup>175</sup> Alberca, 2007, cit., pp. 32-3.

de introducirse en el yo de otra persona, llega a asistir al espectáculo de la intimidad de un hombre.

Este recurso de falsear la ficción por medio de narrar los hechos como si se vivieran en primera persona para incrementar el interés del receptor, crear expectación, o lograr un mayor impacto, no es nuevo para el humor: resulta habitual encontrarlo entre los *cuentachistes* ocasionales de nuestro día a día, así como en los profesionales de la narración de historias graciosas. ¿Cuántos de nuestros conocidos se agencian una broma ajena según la ríen, y la comparten, ya sea en persona o por redes sociales, correo electrónico o por las nuevas aplicaciones de mensajería electrónica, como si fueran los protagonistas de la historia, precisamente para lograr una mayor efectividad humorística?

Del mismo modo, «tampoco en los chistes que contamos a los amigos una noche de francachela reproducimos la realidad, ni tan siquiera respetamos los límites de la verosimilitud –es más, los rompemos a gusto y a conciencia–». <sup>176</sup>

El caso del monologuista es hartó más complejo: no es solo una inclusión de su nombre, o de su identidad, en el marco de absoluta ficción del monólogo, sino que, en la mayor parte del texto, aquello de lo que se nos habla responde a una experiencia autobiográfica.

«Por qué no compartir con mi amado público un secreto, confesaros algo que quizá no conocéis de mí: yo no tengo un desnudo bonito. Mucha gente

---

<sup>176</sup> Antonio López Eire, *Retórica clásica y teoría literaria moderna*, Madrid: Arco libros, 2002, p. 87.

quizá fantasea... No, no tengo un desnudo bonito. A mí, mi propia mujer me ha visto salir de la ducha alguna vez y ha dicho: “¡Ah! ¡Qué desagradable eres cuando quieres!” Y solo estaba saliendo de la ducha. Por eso va a ser muy difícil que encontréis en internet fotos más haciendo toples en la playa, va a ser muy complicado. [...] Digo esto porque quiero explicaros<sup>177</sup> una anécdota real, esto me ha pasado a mí en una piscina de un gimnasio, que ya de entrada dices: “hay muchas cosas que no cuadran en esta frase: Berto, piscina, gimnasio, ¿por qué?” [...]

De entrada, el vestuario de piscina es un vestuario que está diseñado para destruir tu dignidad, es un vestuario que da bajón, está hecho para que la persona quede deliberadamente más fea de lo que ya es, es el bromuro del vestuario: esto es así para que la sangre vaya a los músculos y no a las mucosas, porque vas ahí a trabajar tu cuerpo, no a trabajarte el cuerpo de otra persona. Entonces, de ahí el bañador estrecho, siempre tres tallas por debajo de la que tú necesitas, que te oprime los huevos y te los pega al culo, así, para que tú creas que eres un león, que te aprieta y te produce el efecto *muffin*, porque siempre sale un poquito de magdalena por los lados. El gorro de plástico, un plástico a ser posible grueso, que oprima el cerebro bien para que para que la cara te adopte una expresión felina, y unas gafas muy bonitas que favorecen a todo el mundo, que son unas gafas para bucear, que te hacen el vacío y te sacan un poquito el ojo fuera. [...]

El carril de una piscina de gimnasio no es muy espacioso. Lo es si tú nadas muy bien, si nadas como una flecha, entonces sí es espacioso; si nadas como yo, de forma agónica, estilo espasmo, no es muy espacioso, y el carril *justea*. El carril *justea*, y es de doble sentido. Entonces, yo iba para allá, y un tío venía para acá; yo iba para allí, y un tío venía para aquí, ¿queda claro? Yo estaba yendo para allí, y el tío viniendo para aquí, ¡le metí una hostia! Con la mano así, que... ¡le metí una hostia!, que con el plástico de la cabeza hizo ¡*esplasca!*!, un ruido súper guapo que hasta le metí dos veces para disfrutarlo, ¡pah!, pero con toda la mano así. Yo qué sé: del plástico, de la humedad, de las ganas de vivir que tenía, ¡ah! Le di que lo hundí hasta el fondo, dio con la cabeza en el fondo, volvió a subir, y se quedó así, para arriba, y nos quedamos los dos, mirándonos, de pie, en la piscina, con ese mal estar de pie que tienen las piscinas, que aunque hagas pie no estás quieto nunca del todo. [...]

Entonces yo me aparto las gafas, los ojos vuelven, y va el tío y me reconoce. En ese momento, el tío me reconoce. Dice: “tú eres Berto, ¿no?” Digo: “Mira, sí. Te acabo de dar una hostia, sí...” Y él: “Tú sales por la tele, ¿no?” Y yo: “Claro, nano”. Y se me queda mirando, y aquí es donde voy, y me dice: “¿Y tú qué haces aquí? ¿Tú por qué no vas a una piscina de ricos?” Te lo juro que me muera aquí mismo. [...] ¿Yo qué sé qué es una piscina de ricos? Que la llenan

---

<sup>177</sup> “Explicar”, en catalán, se utiliza en los casos en los que, en español, se emplea “contar”. De ahí que sea frecuente escuchar a los catalanohablantes decir “voy a explicar un chiste”, en lugar de “voy a contar un chiste”.



con Solán de Cabras o qué, ¿qué es una piscina de ricos? [...] No se me ocurrió qué decir; le digo: “No lo sé, yo es que siempre vengo a esta”. Te lo juro, como un tonto, como un idiota yo le di a entender que sí que hay piscinas para ricos, y que a lo mejor no sé dónde están, o que quedan los ricos en la piscina y no me invitan, o sea, encima, encima quedé como el tonto de los ricos, ¿sabes?, porque me salió así...»<sup>178</sup>

Los presupuestos autobiográficos del texto no impiden que el cómico tenga absoluta libertad para escapar de los datos reales e introducir variantes, ya sean marcadamente ficticias, exageradas o amplificadas (en el ejemplo anterior, cuando Berto narra el momento en el que accidentalmente golpea al otro nadador, y el ruido del impacto le resulta tan estimulante que decide repetir la acción: «¡le metí una hostia!, que con el plástico de la cabeza hizo ¡*esplasca!*, un ruido súper guapo que hasta le metí dos veces para disfrutarlo, ¡pah!»), ya sean simplemente variaciones indetectables, perfectamente armónicas dentro del nivel de verosimilitud del contexto fabulístico en el que se inscriben, o incluso historias inventadas como pretexto para introducir las bromas.

«Mi novia me ha dejado porque decía que yo la engañaba. ¡Que yo la engañaba! Y es mentira, nunca la engañé, nunca, jamás. Bueno, sí, una vez, pero no fue del todo, solo la engañé a medias. Ella quería que fuésemos de compras, y yo tenía una excusa preparada desde hacía meses. Me dijo: “Cariño, vamos de compras”, y yo ahí solté mi excusa: “No puedo”, y ella dijo: “¿Por?”, y ahí ya me pilló, porque no tenía nada más preparado. Pero improvisé, le dije: “No puedo porque... porque... Julito, mi amigo Julito, ¿te acuerdas de mi amigo Julito? Pues se ha muerto. Así que no puedo ir de compras.” Y ella: “Ah, vaya, lo siento, claro, no te preocupes. ¿Quieres que me quede?” Y yo: “No, gracias, no hace falta, es que prefiero estar solo”, así que se fue sin mí, porque la había engañado, pero ya digo que no fue del todo porque a los pocos minutos sonó el teléfono, lo cogí y me dijeron: “Miguel, que a Julito le ha atropellado un camión y se ha muerto”, y yo: “Uff, madre mía, qué fuerte: no sabéis el peso que me habéis quitado de encima”.»<sup>179</sup>

---

<sup>178</sup> Berto Romero, en *El club de la comedia*, «Piscinas para ricos»: <https://www.youtube.com/watch?v=FtYeVs8P288>

<sup>179</sup> Miguel Esteban, en un monólogo en directo. No hay vídeo en internet.

En ocasiones, el monólogo cómico se plantea como un relato verídico de los acontecimientos, incidiendo especialmente en que todo lo que se dice ocurrió de verdad, eso sí, una verdad jalonada por chistes, exageraciones y simplificaciones que consiguen destacar los rasgos de comicidad del texto.

«El monólogo que vais a escuchar a continuación está basado en hechos reales. A fin de preservar la intimidad de las personas que aparecen en él, he sustituido los nombres. Por ejemplo, cuando diga “Marta” en realidad me estaré refiriendo a Beatriz Villena López-Irívar. Marta es una *calientasentimientos*. [...] A lo mejor os parece muy fuerte lo que os voy a decir, pero ahora mismo tengo una fantasía sexual: mi fantasía sexual es hacer el amor. Yo es que hace mucho tiempo que no hago el amor. Hace tanto tiempo que lo recuerdo con nostalgia. Hace tanto que creo que me lo he inventado. De hecho, cuando en el telediario hablan del calentamiento global se refieren a mí. El otro día Marta se metió en mi cama, y yo creía que iba a pasar algo, pero no: Marta se metió en mi cama vestida y agarrada con el bolso. Le digo: “Marta, ¿qué haces con el bolso en mi cama?” Y ella: “No, es que dentro llevo un *spray* antiviolador”. Intento besarla, y me dice que me ve como a un amigo. “No comprendo, Marta, y, entonces, ¿todos estos años que hemos estado saliendo? ¿Y cuando te invité a cenar en ese restaurante tan bonito a la luz de las velas, eso qué fue?” “Pues eso fue un detallazo de amigazo”. Y para subrayar la idea de la amistad, me echa el *spray* antiviolador.»<sup>180</sup>

Algunos monólogos parten completamente de la propia identidad del cómico y se construyen en torno a una exageración de sus rasgos:

«Yo declararé hace un tiempo aquí, en este mismo escenario, exactamente este mismo escenario, cuál era el rasgo más característico de mi persona. Parece que no ha quedado claro, con lo cual quiero repetirlo, por si hay alguno que no lo entendiera. Lo que yo soy, las palabras que me definen a la perfección, lo que yo soy en realidad... Yo soy un hijoputa, esto es importante que lo sepáis. Pero hijoputa, hijoputa. Ahora bien, vengo de una larga tradición de hijos de puta: mi padre es otro hijoputa, mi abuelo otro hijoputa, mi bisabuelo, bueno, mi bisabuelo era un hijo de la grandísima puta... Qué hijos

---

<sup>180</sup> Borja Sumozas, «Hechos reales», en *Paramount Comedy*: <https://vimeo.com/43765766>

de puta hemos sido siempre en mi familia. Pero ojo, esto lo digo yo. Porque de un tiempo a esta parte se están diciendo un montón de cosas acerca de mí. Un montón. De mí se está diciendo que si estoy absolutamente podrido de dinero... De mí se está diciendo que si soy una estrellita, un divino, un inaguantable, un prepotente... De mí se está diciendo que soy probablemente uno de los artistas más atractivos del panorama nacional... Y luego, además de esto, se están diciendo un montón de cosas que son mentira.»<sup>181</sup>

En esta relación autoficcional entre el autor, el narrador y el protagonista del monólogo cómico, el creador se convierte, por tanto, en el objeto artístico de su propia obra, produciendo así un trasvase de identidad entre los dos, al modo que la Historia ha querido con las biografías de Cervantes y don Quijote, donde no se sabe bien dónde acaba uno y dónde empieza el otro. Este tipo de relación entre persona y personaje provoca algo que suele decirse de las series de televisión de ficción en las que se sigue este modelo autoficcional y, en concreto, en las que tienen que ver con el *stand-up comedy*, como por ejemplo en *Seinfeld*, o en *Curb your enthusiasm*, en la que el protagonista, Larry David (interpretado por Larry David haciendo de sí mismo), tuvo que decir en un comunicado oficial que la actriz que hacía de su mujer no era en realidad su mujer; o en el caso de la serie *Louie*, de la que muchos espectadores de todo el mundo llegaron a pensar que las actrices que hacen de las hijas del protagonista, Louis CK (interpretado por Louis CK haciendo de sí mismo), eran realmente las hijas del protagonista.

Como en la autobiografía o en la ficción, en el monólogo cómico debe producirse, por tanto, un *pacto autoficcional* entre el monologuista y el espectador. Dicho pacto secreto, tácito (aunque haya cómicos que, en ocasiones, recuerden al espectador que todo es ficción) establece, por tanto, que aunque el autor, el

---

<sup>181</sup> Miguel Lago, «Soy un hijoputa», en *Paramount Comedy*: <https://vimeo.com/48202508>

intérprete y el protagonista comparten la misma identidad nominal, el contenido del texto, presentado como real, no tiene por qué serlo.

Aún así, las propias características de la *autoficción*, en constante conflicto entre los presupuestos interpretativos de la autobiografía y los de la ficción, provocan que en no pocas ocasiones este pacto se rompa. En algunos casos, el espectador olvida que el texto incluye muchos datos que son ciertos, o que provienen directamente de hechos reales, lo cual simplemente resta intensidad a la recepción de la obra, el asunto no tiene el impacto que tendría. Pero el problema viene en la otra dirección: cuando el espectador pasa por alto el hecho de que las cosas que se dicen están enmarcadas en una ficción. Este desajuste hermenéutico es mucho más acusado en los monólogos que tocan temas delicados, o en los que el cómico parodia o ironiza de manera agresiva, provocando la crisis, la separación entre monologuista y espectador, con todas sus consecuencias: desde que no le haga gracia, hasta la indignación y el enfado.

## 9.2 Ideología, pensamiento y lenguaje.

Toda obra de arte por medio de la palabra (*opus*) consta de pensamiento (*res*) y lenguaje (*verba*). Dicho de otro modo, «la síntesis del contenido de las ideas o pensamientos (*res*) y de su formulación por medio del lenguaje (*verba*) es lo que constituye la obra de arte literaria (*opus*). La adaptación del contenido conceptual (*res*) y de la forma literaria (*verba*).»<sup>182</sup>

Esta separación entre pensamiento y lenguaje es precisamente la que se ve afectada por los límites difusos de la autoficción. El espectador se encuentra en la encrucijada que se produce entre los aspectos autobiográficos y la construcción ficticia del texto, sin saber muy bien desde dónde y hasta qué atenerse en según qué casos, hasta el punto de, en ocasiones, no lograr discernir entre pensamiento y lenguaje, lo que conlleva la exégesis disfuncional al planteamiento inicial del autor.

Podemos verlo mejor en algunos ejemplos del monólogo *Leche y cereales*<sup>183</sup> (*Central de cómicos*, 2015) de Pilar de Francisco:

PENSAMIENTO: A veces nos encaprichamos con algo, y nos obsesionamos hasta el punto de no ver la realidad en su conjunto, llegando a negar lo evidente.

LENGUAJE: «Mi exnovio era gay, pero tenía todo lo que yo busco en un hombre: acento argentino.»

---

<sup>182</sup> Lausberg, *Manual de retórica literaria*, cit., p. 99.

<sup>183</sup> No se encuentra en internet.

PENSAMIENTO: Hay ocasiones en las que nos comportamos de manera contradictoria, fijando unos límites solo para lo que nos interesa.

LENGUAJE: «Me preguntó mi ginecóloga que si tenía relaciones. Le dije que no porque mi novio era gay, pero que me daba igual porque era un encanto de niño y le quería un montón, y ella se molestó conmigo y me dijo: “A mí no me cuente esas cosas, no tenemos confianza”. Le dije: “Vale, pero ¿le importaría sacar la mano de mi vagina?”»

PENSAMIENTO: Mi familia es caótica. Existe un documento que se llama “libro de familias”. El libro de familias de una familia caótica debería reflejar ese caos.

LENGUAJE: «Mi padre ahora se ha ido de casa; mis padres siempre han tenido una relación complicada, en plan dejarlo, cogerlo, divorciarse, volverse a casar. Al libro de familia han tenido que ponerle un marcapáginas, ¡no saben por dónde van!»

PENSAMIENTO: En España hay mucha gente muy cualificada que no tiene trabajo.

LENGUAJE: «Odio ir al INEM, lo odio, pero me obligo a ir de vez en cuando, porque no quiero perder el contacto con los compañeros de la facultad.»

PENSAMIENTO: No me va bien en el amor, y percibo que a la gente de mi alrededor sí que le va bien.

LENGUAJE: «Últimamente no he tenido mucha suerte en el amor. Hace poco el amor llamó a mi puerta, y le abrió mi compañera de piso. Por las noches escuchaba al amor ahí, haciéndose.»

Como decimos, el problema surge cuando lenguaje y pensamiento se confunden. Suele darse en los casos en los que el lenguaje es demasiado audaz: la identificación autobiografista que presenta el cómico facilita este hecho. Algunos casos:

PENSAMIENTO: La gente que roba es muy miserable.

LENGUAJE: «Yo soy un hijoputa. [...] Yo, como pise moqueta, me lo llevo todo. Que no os extrañe entrar en el ayuntamiento y encontrarme enrollando una alfombra.» (Miguel Lago, *Soy un hijoputa*)

INTERPRETACIÓN ERRÓNEA: El cómico es muy miserable.

PENSAMIENTO: Es curioso que el símbolo astrológico de “cáncer” sea un cangrejo. Se podría jugar con esa idea, la palabra cáncer, la idea de la muerte, y romper la expectativa del público con respecto a relacionar la muerte con la enfermedad.

LENGUAJE: «Qué curioso, mi padre nació el 27 de junio, o sea, era cáncer, y precisamente murió porque le atacó un cangrejo enorme». (Luis Álvaro, *Cosas*)

INTERPRETACIÓN ERRÓNEA: El cómico se burla de la enfermedad.

PENSAMIENTO: A veces vas a una discoteca y son todos feos. Los bomberos son un mito erótico para las mujeres. Los bomberos acuden cuando hay un fuego.

LENGUAJE: «Chicas, ¿sabéis qué podéis hacer en una discoteca para que en un momento se llene de tíos buenos? Incendiarla. (Pilar de Francisco, *Leche y cereales*)

INTERPRETACIÓN ERRÓNEA: Además de incitar a los disturbios, la cómica bromea con las tragedias.

PENSAMIENTO: Barack Obama parecía ser una especie de nuevo JFK, un hombre con una mente abierta, un presidente de EEUU que no iba a actuar como su predecesor, participando en guerras por puros intereses logísticos. Parecía que iba a ir contra su propio sistema, pero resulta que no, resulta que es uno más.

LENGUAJE: «Ahora ya da pereza matar a Barack Obama» (Ignatius)

INTERPRETACIÓN ERRÓNEA: El cómico es racista. Y está loco.

PENSAMIENTO: Mis deficiencias físicas, como por ejemplo, las casi diez dioptrías que tengo en cada ojo, afectan a mis relaciones personales. Pensaré en un caso concreto, de un elevado nivel de intimidad, para que se entienda el enorme conflicto que surge cuando se combina esta dificultad con una situación sublime.

LENGUAJE: «Yo tengo dos posturas para follar: con gafas o sin gafas.» (Ignatius)

INTERPRETACIÓN ERRÓNEA: Este tipo está obsesionado con el sexo.

PENSAMIENTO: La gente que cree en el esoterismo y ese tipo de cosas está un poco loca.



LENGUAJE: «Dicen que es peligroso hacer una ouija cerca de unas tijeras. Yo creo que lo que es peligroso es poner unas tijeras cerca de un grupo de gilipollas.»  
(Luis Álvaro)

INTERPRETACIÓN ERRÓNEA: El cómico es irrespetuoso con las creencias de la gente.

PENSAMIENTO: Jugar con el concepto de que la gente se apunta a todo lo gratuito. Meterlo en un contexto en el que esa gratuidad no sea un reclamo, sino un servicio.

LENGUAJE: «Dicen que hay un teléfono gratuito para mujeres maltratadas, pero yo creo que no compensa» (Luis Álvaro)

INTERPRETACIÓN ERRÓNEA: El cómico se burla de las desgracias ajenas.

#### 9.4 La palabra íntima de la voz desnuda.

«Escribo como escupo. Contra el suelo.»

Blas de Otero<sup>184</sup>

El monólogo cómico no pretende simular las claves poéticas de un coloquio entre amigos, sino las de una conversación íntima, sin las restricciones de la convención, el formalismo o el tabú. Su discurso es informal y directo, muy alejado de lo que cabría esperar de la palabra pública, pretendidamente decorosa, vestida y repeinada, afectada, disfrazada, ajena. Es la del monólogo una voz desnuda y sin maquillar, una voz sincera y directa. La voz que habla de una manera natural. El espectáculo de *stand-up* es, por tanto, el antiespectáculo, el fingimiento de un no-fingimiento, la ruptura del pacto de ficción que se establece entre el artista y el espectador.

El lenguaje que emplea el monólogo cómico es sencillo, accesible, popular. Como en la poesía noventayochista, que acude a lo que Machado llamaba el «lenguaje ómnibus<sup>185</sup>», que llegaba a todas partes, a cada rincón, para que, a partir de imágenes e ideas de fácil acceso intelectual, la gente accediera a reflexiones de

---

<sup>184</sup> OTERO, Blas de, *Ancia*, del poema “Y el verso se hizo hombre”, en Madrid: Visor, 1996 (1958), p. 129

<sup>185</sup> La expresión con la que Antonio Machado se refería a que la poesía debía llegar a todas partes, al igual que el ‘ómnibus’, el “vehículo de transporte colectivo para trasladar personas” (*DRAE*), que llegaba a todos los pueblos.

una enorme profundidad, tiene la deliberada pretensión de ser comprendido por todos. Borges, a propósito de Hugo, dice:

«El milagro de su poesía es haber sabido utilizar palabras sencillas. Por ejemplo, para decirnos que la noche había llegado, Víctor Hugo escribe: *“l’herbe était noire. ¡Qué maravilla!”*»<sup>186</sup>

Del mismo modo, el monólogo cómico no se deleita con retorcidas construcciones retóricas o vanidosa arquitectura barroca, sino que se ciñe al mensaje, busca su máxima comprensión. Salvo opciones exclusivistas que detallamos en la tipología posterior, se trata de una literatura popular.

En la comedia, es un recurso muy frecuente aludir precisamente a la incapacidad del público para seguir un discurso más elaborado. Daniel Rabinovich, el célebre integrante de *Les Luthiers*, juega precisamente con esta idea cuando dice:

«Muchas veces mis alumnos me preguntan si la hermenéutica telúrica incaica transtrueca la peripatética anotrética de la filosofía aristotélica, por la inicuidad fáctica de los diálogos socráticos no dogmáticos, yo siempre les respondo que no. Que no sé.»<sup>187</sup>

También han tenido cierto éxito las versiones cómicas de carácter pedante de los dichos y refranes populares, como, por ejemplo, “en clausurada cavidad bucal no penetran dípteros”, o “quien a ubérrima conífera se adosa, óptima umbría le entolda”, o bien la de “a perturbación ciclónica en el seno ambiental, rostro jocundo”. Los ejemplos, aun faltos de rigor y algo manipulados, dan buena cuenta

---

<sup>186</sup> BORGES, Jorge Luis, entrevista en *Le Figaro* del 29 de octubre de 1977.

<sup>187</sup> Les Luthiers, en la presentación de “El regreso del indio”, *Unen canto con humor*, 1999.

de la eficacia que tiene el lenguaje sencillo, que permite que todo el mundo recuerde que “en boca cerrada no entran moscas, que “quien a buen árbol se arrima, buena sombra le cobija” o, cómo no, lo de que “al mal tiempo, buena cara”.

En los monólogos no faltan alusiones de carácter metalingüístico que inciden precisamente en la pretensión del cómico por ser comprendido por todos los públicos:

«Por cierto, hasta aquí llega el prólogo del monólogo. El prólogo, para los de la LOGSE: “lo que hay al principio de los libros que no son las tapas”»<sup>188</sup>

«Comprendí, para empezar, que el cine español no es aburrido *per se*; para los de la LOGSE: “por sí mismo”»<sup>189</sup>

«Esta gente tiene un carácter superior al nuestro en muchos aspectos, por ejemplo, en el épico; para los de la LOGSE: “la cosa grande...”»<sup>190</sup>

«Que es como llegar a América, pero... con un salto secular; para los de la LOGSE: “de siglos”»<sup>191</sup>

«Paseando por ese pasillo lóbrego. Lóbrego, para los de la LOGSE: “oscuro”»<sup>192</sup>

Decíamos que el monólogo cómico busca la intimidad, y no solo la pretende con su estilo sencillo, sino también mediante el uso de la *parresia* o *parresía*. La palabra *parresia*, que *DRAE* define como la «figura que consiste en aparentar que

---

<sup>188</sup> Goyo Jiménez, *¿Estáis a gusto siendo españoles?*, emitido en *El club de la comedia* en 2012. De su monólogo *Los americanos*.

<sup>189</sup> Goyo Jiménez, *Los americanos*.

<sup>190</sup> Goyo Jiménez, *Los americanos*.

<sup>191</sup> Goyo Jiménez, *Los americanos*.

<sup>192</sup> Goyo Jiménez, *Los americanos*.

se habla audaz y libremente al decir cosas, ofensivas al parecer, y en realidad gratas o halagüeñas para aquel a quien se le dicen», aparece frecuentemente tanto en el *Antiguo* como en el *Nuevo Testamento*, hasta el punto de que se haya estudiado el concepto de «parresia apostólica». En el *Nuevo Testamento* griego tiene el significado de “discurso atrevido”, y se refería a la habilidad de los creyentes para mantener su propio discurso delante de las autoridades políticas y religiosas. Sobre Pablo de Tarso, por ejemplo, leemos:

«Saulo se quedó en Jerusalem, moviéndose libremente; *anunciaba valientemente* el nombre de Jesús»<sup>193</sup>

Es precisamente a la valentía del Apóstol a la hora de tratar temas delicados a la que se refiere el texto bíblico, en cuyo original leemos “parresia”, de ‘pan’ (todo) y ‘rhésis’ (discurso), en el sentido de ‘decirlo todo’.

La parresia, por tanto, consiste en hablar libremente, con atrevimiento y valentía, e implica no solo la libertad de expresión, sino la obligación de hablar con la verdad.

En este sentido, y en lo que afecta directamente al lenguaje, el cómico elige la franqueza frente a la persuasión, lo cual se refleja en las construcciones descuidadas, en el modo brusco de abordar ciertos temas delicados, y en la propensión a las palabras malsonantes.

---

<sup>193</sup> Hch 9, 28, en *La Biblia de nuestro pueblo*, Bilbao: Sal Terrae, 2011, p. 1746.

Sin perder de vista que estamos hablando de un artificio retórico, el uso de palabrotas, groserías, de un lenguaje sucio y explícito, sigue en esta línea de búsqueda de una proximidad auténtica con el espectador, liberándose de las barreras del *modus dicendi* que no se debe emplear en público, y comprometiéndose con un estilo que en ocasiones resulta muy vulgar. Aunque en ciertos textos no se busca sino la comicidad del contraste entre un lenguaje malsonante y una idea bonita, en muchos casos lo que se simula es esa absoluta libertad lingüística en el manejo del léxico, ese decirlo todo, ese hablar con todo el idioma: la imagen la usa Borges refiriéndose a Quevedo.

El monólogo cómico, por tanto, en su pretensión constante por borrar todo indicio de simulación o fingimiento, deja libre la lengua y se expresa como si de una conversación íntima con alguien de absoluta confianza se tratase, con un uso del idioma sin pulir, en bruto, lo cual, en lo que respecta a la expresión, y junto a las palabrotas o expresiones soeces, propicia un empleo descuidado de la lengua.

Tan es así, que se ha llegado a acusar a ciertos cómicos de dar una sensación de distanciamiento con respecto a su mensaje, precisamente por el minucioso cuidado con el que procuran evitar las palabras malsonantes. Cuando esto ocurre, el público nota el artificio y la comunicación deja de ser tan eficaz, por lo que la empatía que se establece entre cómico y auditorio pierde consistencia, y el espectáculo empeora.

## 9.5 Pseudopolifonía y poliacroasis.

El concepto del *polifonía* elaborado por el teórico de la literatura ruso Mijail Bajtin a partir de la obra de Fedor Dostoievski establece «una de las categorías más ricas y potentes para la explicación del discurso de arte de lenguaje»<sup>194</sup>. La polifonía (la pluralidad de voces en el discurso) es un rasgo que se manifiesta de modos diferentes en los distintos tipos de texto literario. Por ejemplo, la del teatro es una polifonía formal «como imprescindible constituyente, puesto que se basa en el modo mimético de representación, y en el que no aparece la voz del autor»<sup>195</sup>, de tal manera que en el escenario solamente se manifiestan las voces de los personajes encarnados por los actores»<sup>196</sup>. El caso del género lírico, al estar construido sobre un modo diegético de representación, resulta inevitable que solo aparezca la voz del autor, salvo en los casos de aquellos textos líricos con diálogos. En el género narrativo, fundamentado en el modo mixto de representación (narrador y personajes), la presencia de la polifonía es crucial. Pero ¿qué ocurre con el monólogo cómico?

---

<sup>194</sup> Tomás Albaladejo, «Polifonía y poliacroasis en la oratoria política. Propuestas para una retórica bajtiana», en Francisco Cortés Gabaudan, Gregorio Hinojo Andrés y Antonio López Eire (eds.), *Retórica, Política y Ideología. Desde la Antigüedad hasta nuestros días. Actas del II Congreso Internacional de LOGO, Asociación Española sobre Lengua, Pensamiento y Cultura Clásica*, Salamanca, 24 – 29 de noviembre de 1997, Salamanca: Logo, 2000, Vol. III, Ponencias, pp. 11.

<sup>195</sup> Al menos en el teatro tradicional. En las propuestas más vanguardistas, como las de Angélica Liddell o Rodrigo García, el empleo de proyecciones textuales y voces en off funcionan como una suerte de narrador, o directamente como si fuera la propia voz del autor.

<sup>196</sup> *Ibídem*, p. 12

Por definición, hablar de polifonía en un género cuya representación necesariamente es unipersonal sería un poco absurdo: siempre vamos a escuchar a la misma persona, es claro que no hay polifonía formal.

También el carácter diegético del *stand-up* nos haría decantarnos hacia la idea de que no hay manera de encontrar ninguna relación del género con la polifonía. Sin embargo, ¿qué hacemos con la habitual presencia de la figura de la *sermocinatio* en los monólogos? ¿No es esto un modo de representación mimética incrustado dentro del discurso narratológico del cómico, es decir, un juego de voces similar al que sucede en las novelas de Dostoievski, en las que Bajtin encontraba *polifonía plena o auténtica*<sup>197</sup>?

En realidad no. Mientras que las novelas, aunque escritas por un solo autor, se constituyen a partir del coro de voces (es decir, de modos y miradas diferentes, como reflejo de un pensamiento heterogéneo), en el caso del monólogo, la inclusión de la *sermocinatio* no es sino un recurso más para potenciar el punto de vista del monologuista, para amplificar su voz, que es la única que se oye, en realidad. Al cómico no le interesa que escuchemos otras voces: simula que hablan otros, pero siempre condicionados por su filtro. Al hilo de esto, bromea Agustín Jiménez en uno de sus monólogos sobre cómo manipulamos los personajes que incluimos en nuestras narraciones:

«Otra gente que me jode, los que ponen voces. Que dices: “sí...” Lo hacéis todos, tíos... Estás contando una anécdota, y tú te pones, *pa ti*, la voz guay...

---

<sup>197</sup> Mijail Bajtin, *Dostoievski. Poética e stilistica*, Turín: Einaudi, 1968, p. 27, 49, cit. por Tomás Albaladejo, «Polifonía y poliacroasis en...», p. 12.



No, no: lo hemos hecho, ¿eh? Que tú dices: [poniendo una voz grave] “No, no, yo le dije: hombre, pero si da igual poner gasolina 95 en un coche de 98, da igual...”, y me dice el otro: [poniendo voz rara] “Ñieeee ñieeee...” [...] A ver, ¿quién es el gilipollas? [Repito voz rara] “No es igual, la potencia varía...”. Ponte tú la voz, póntela tú. Fui a pedir una caña y dije [voz ridícula] “dame una caña”.»<sup>198</sup>

Un buen ejemplo lo encontramos en una de las últimas apariciones de Louis CK en la celebración del cuarenta aniversario del programa *Saturday Night Live*:

«Son como las dos niñas que tengo, que a veces se pelean, y la primera vez que se pelearon me preocupé. Entro en la habitación y les pregunto: “¿Qué pasa? ¿Qué problema hay? ¿Es que andamos con *sentimientos*? ¿Podemos escucharnos entre nosotros, por favor, podemos escucharnos? Tú primero”, y va ella y dice: [poniendo una voz ridícula] “mi mi mi mi mi mi mi mi”. Vaya, eso suena duro... “mi mi mi mi mi”. Muy bien, muy bien, gracias. Ahora tú: [poniendo una voz aún más ridícula que la primera] “a tu tchu tu chu tchu tchu tchu” [mira hacia el público y explica] Porque me gusta la primera un poco más...»<sup>199</sup>

El concepto de *poliacroasis* (*polyakróasis*)<sup>200</sup> lo acuña el profesor Albaladejo para referirse, inicialmente, a la audición plural de los diversos oyentes de un discurso retórico:

«Todo discurso retórico, en tanto en cuanto forma parte de un proceso comunicativo, está inserto en una dinámica de interpretación en la que lo más probable es que haya receptores plurales y diversos, cada uno de los cuales llevará a cabo su propio proceso interpretativo, proceso al que no son ajenos sus intereses, sus circunstancias, sus conocimientos, su ideología, sus planteamientos sociales, etc. Teniendo en cuenta esta característica de la comunicación retórica, he propuesto para el discurso retórico, una de cuyas características fundamentales es la oralidad, el concepto y el término

---

<sup>198</sup> Agustín Jiménez en *El club de la comedia*, «No vengo a hacer reír», en: <https://www.youtube.com/watch?v=kIZcuKKChFI> desde el minuto 4,15.

<sup>199</sup> Louis CK, «Live at SNL»: <https://www.youtube.com/watch?v=eSkbKN-Ir2Q>, min. 3,29.

<sup>200</sup> Tomás Albaladejo, «Polifonía y poliacroasis en la...», cit. p. 17.

*poliacroasis*, que he construido a partir del griego *polýs*, *pollé*, *polý*, “mucho”, “numeroso”, y *akróasis*, “audición”, “acción de escuchar”.»<sup>201</sup>

Albaladejo acude al ejemplo de lo que sucede con los miembros de un jurado, puesto que «son un conjunto de personas diferentes entre sí, cada una de estas personas tiene su propio carácter, su propia ideología, sus matices dentro de una misma ideología, etc.»<sup>202</sup>, de manera que «cuando actúan como oyentes de un discurso retórico se caracterizan por la poliacroasis»<sup>203</sup>. Sin embargo, pese a concebirlo inicialmente como un fenómeno propio de la oratoria, como un fenómeno retórico, considera «que este concepto puede ser aplicado más allá del discurso retórico, en la medida en que este y también otras clases de discursos comparten rasgos comunicativos»<sup>204</sup>.

La poliacroasis, por tanto, no le es ajena al monólogo cómico. El público que asiste a este tipo de representaciones no solamente participa dialógicamente en el espectáculo, sino que además «lo interpreta desde sus propias convicciones y posiciones ideológicas, políticas, sociales, psicológicas, éticas y estéticas»<sup>205</sup>.

Es desde la poliacroasis desde donde se explica que el mismo monólogo tenga una diferente acogida en según los sitios donde se represente, así como el

---

<sup>201</sup> Tomás Albaladejo, «La poliacroasis en la representación literaria: un componente de la Retórica cultural», en *Castilla. Estudios de literatura*, 2009, pp. 1-26.

<sup>202</sup> Tomás Albaladejo, «Polifonía y poliacroasis en la...», cit p. 17.

<sup>203</sup> *Ibídem*, p. 17.

<sup>204</sup> Tomás Albaladejo, «La poliacroasis en la representación...», cit., p. 2.

<sup>205</sup> *Ibídem*, p. 3.

hecho de que, al mismo monologuista, unos le consideren un artista mediocre mientras que a otros les parezca un verdadero genio.

Normalmente, cuanto más elevado y complejo sea el discurso del cómico, más amplio será el margen para la interpretación, y más variada, por tanto, la crítica que reciba.

Si para el orador retórico resulta crucial tener en cuenta la poliacroasis para lograr mejores resultados<sup>206</sup>, en el caso del monologuista dependerá de cuáles sean sus prioridades: si su interés fundamental es la aceptación del mayor número de espectadores, apostando por un tipo de monologuismo comercial, cuidadoso por evitar la polémica y decidido a gustar a la mayoría, como en el caso de Leo Harlem, Dani Rovira, Dani Delacamara, o David Guapo, habrá de atender a esa poliacroasis; si, por el contrario, el cómico apuesta por la calidad artística de su monólogo, logrando que su comedia no se quede en una forma socialmente aceptada, más o menos graciosa, sino que salte al vacío de la creación literaria, la búsqueda, la catarsis y la epistemología, como en el caso de Ignatius, Paco Calavera, Miguel Esteban, Pilar de Francisco, Borja Sumozas, Pablo Ibarburu o Lalo Tenorio, tenderá, por tanto, a sacrificar este elemento, sin que ello implique que no pueda, de algún modo, *buscar* al espectador, lograr que le acompañe, tal y como reza el lema ignaciano: «entrar con la suya para salirse con la nuestra». Dicho esto, no significa que los cómicos que privilegien la calidad artística de su obra renuncien a

---

<sup>206</sup> Para Albaladejo, «las diferencias que existen entre los oyentes de distintos discursos pueden darse también en el interior del auditorio de un mismo discurso retórico y no pueden dejar de ser tomadas en consideración por el orador, con el fin de buscar y encontrar la adecuación de su discurso a un auditorio que se presenta como una realidad heterogénea», en «Polifonía y poliacroasis en la...», cit. p. 16.

la benevolencia del público: todos quieren gustar; pero sí que tratan de gustar sin que el hecho de gustar sea *a toda costa*.

Esta división en la manera que tienen los cómicos de enfocar su monologuismo es la que propicia que podamos establecer toda una clasificación de los monólogos en función del receptor, como veremos en el apartado de la tipología, más adelante.

Dicho lo cual, los textos del monologuista que prioriza la poliacroasis como brújula hacia la que dirigir su comedia tendrán, por tanto, un resultado muy favorable en cuanto a la aceptación del público, en detrimento de su calidad literaria. Lo cual no significa que los monólogos de mayor éxito no tengan unas exquisitas construcciones retóricas y un nivel de literariedad muy elevado, ni que el cómico que esté especialmente comprometido con la creación artística logre, por defecto, unos resultados satisfactorios.

Sin entrar en el resbaladizo terreno del juicio de valor, pensemos, por ejemplo, en el monólogo de Leo Harlem sobre «Las ciudades de España»<sup>207</sup>. El texto, lejos de buscar una mirada nueva, genuina y sorprendente, gira en torno a tópicos aceptados por el público, reforzados ahora mediante el empleo magistral de recursos básicos de comedia, como la exageración por comparación («cómo se come en Bilbao: aquí se come bien, allí sin conocimiento»), exaltaciones hiperbólicas de carácter extremo («me trajeron un chuletón, le metí el tenedor, se

---

<sup>207</sup> Todos los ejemplos que aparecen en este párrafo los encontramos en este monólogo emitido por *El club de la comedia*: <https://www.youtube.com/watch?v=Hdia8WuUfjE>

me cargó la batería del móvil»); la efectividad de las exageraciones se intensifica mediante el uso de conexiones inesperadas, siempre dentro del margen semántico de lo cotidiano («*cucha*, que le clavé el cuchillo, cogía el *wifi pa* tres mesas, ¡cogía el *wifi!*»), así como el encadenamiento de exageraciones («[Hace un frío en Zaragoza que] he visto a Santa Claus poniendo cadenas en el trineo [...], he visto a pingüinos untarse anticongelante»); emplea el socorrido recurso de relacionar conceptos muy alejados, como la cotidianidad de una lata de conservas frente a la sofisticación artística de las placas de titanio de la arquitectura de Frank Gehry («Bilbao está muy bien, está cambiadísima, además: han hecho un museo con latas de espárrago que eso es *pa* verlo.»); ajeno a la absoluta creación propia, se apoya en chistes populares que incrusta en su discurso («[los zaragozanos] son gente que para decir ‘no’ dicen ‘sí, por los cojones’»); se apoya en el ingenio como búsqueda de la risa mediante el empleo de juegos de palabras («uno de mis mejores amigos ha nacido en Zaragoza, el 29 de febrero; el dice que es ‘maño bisiesto’»), sin que falten momentos realmente sublimes en el empleo del absurdo («¿De dónde sale la gente [en Madrid]? El otro día paro un taxi y ya estaba sentado yo dentro, me quedo mirándome de dentro a fuera, de fuera adentro...»).

Frente a esto, el cómico que emplea el monólogo cómico como espacio natural en el que desarrollar una compleja literatura. Pongamos el ejemplo de un monólogo de Paco Calavera, grabado por el canal de Youtube *Papanatos Cum Laude*<sup>208</sup>. Para empezar, la actitud del monologuista en el momento de aparecer en escena está alejada de la idea que pudiéramos tener del típico *showman*, una

---

<sup>208</sup> Todos los ejemplos que aparecen en este párrafo los encontramos en este monólogo los podemos encontrar en esta grabación:  
[https://www.youtube.com/watch?v=w0TMimED7\\_8](https://www.youtube.com/watch?v=w0TMimED7_8)

persona alegre que, con su actitud, trata de influir positivamente en el disfrute de los espectadores: en rigor, lo que nos encontramos es un personaje resignado, derrotado, apático, que enseguida comienza a bombardearnos con altas dosis de honesta intimidad («Anoche tuve un gatillazo. Lo peor es que era una paja.»), no por mero exhibicionismo, sino para compartir una escena reveladora del momento vital desde el que nos habla; a continuación, se recrea en el patetismo costumbrista inicial («me quedé dormido con la televisión puesta»), incorporando toda una fábula coherente con la premisa de quedarse dormido con la televisión puesta y, por tanto, en la que el sueño esté influido inconscientemente por lo que sale en televisión («el sonido de la tele se me metió en el subconsciente, y soñé que estaba en un bar, tomando una copa con Lucía Lapiedra<sup>209</sup>»), aprovechando la situación fabulística del sueño (como Quevedo) para mostrar de nuevo su conducta antiheroica y patética («Y Lucía me dijo: “¿Quieres follarme, Paco?” “Eh, sí: quiero follarte.” “No lo dices con intención.” “Quiero follarte.” “¡Más alto!” “¡Quiero follarte!”»), rematando la escena con un sorprendente desenlace («“Pues envía ‘follarme lapiedra’ al cinco, cinco, ocho, ocho”») que, sin renunciar a la risa, señala de manera vigorosa la frustración entre *la realidad y el deseo*. El peso de la intimidad de la escena se refuerza por el uso del lenguaje desafectado, ajeno a la convención de la exposición oral. La actuación continúa con un largo silencio, rompiendo el ritmo que se esperaría de un espectáculo de entretenimiento, para desembocar en otra escena igualmente íntima y patética («Fue desilusionante y traumático, casi tanto como el día [en] que pillé a mis padres dale que te pego»), utilizada ahora para que el espectador se asome, mediante otro chiste, a un nuevo aspecto de su propio fracaso («¿imagínate qué efecto puede provocar algo así en la

---

<sup>209</sup> Lucía Lapiedra es una famosa actriz porno.

mente de un niño de treinta y cuatro años?») encarnando a toda una generación de hombres desubicados que no logran madurar. Su texto escapa de la convención y el tópico («hay una ley en comedia que dice que, si quieres reírte de alguien, tienes que empezar por reírte de ti mismo») a base de desmontarlo («Yo como disfruto es riéndome de los demás»). Muy al contrario que los que emplean el manido recurso de buscar la benevolencia de los espectadores a base de hacerles la pelota, les invita al ejercicio de inteligencia de ridiculizarles, dejando que sean ellos mismos los que interpreten libremente el texto («Y os voy a decir algo: los cómicos siempre nos estamos burlando de los famosos, y no es justo. Yo creo que la gente anónima también tiene derecho a sus minutos de bochorno. Es más: de humillación. Por ejemplo... no sé... cualquiera de vosotros me vale. Voy a elegir al tío más feo que haya aquí en este momento. Ahora alguno está pensando: “Como se me acerque el hijoputa este la vamos a liar...” “No te preocupes, gafapasta<sup>210</sup> de mierda, no voy a por ti”. Voy a elegir a una tía buena. Pero no cualquier tía buena: quiero una que lo sepa. Una que no pueda mirarse al espejo sin ponerse cachonda. No hay ninguna, bueno...»).

Sin embargo, hay cómicos en cuya comedia se establece una delicada y sutil negociación entre lo comercial y lo artístico. Por ejemplo, en el caso de Goyo Jiménez, o de Kaco Forns.

De los distintos modos de abordar el género podemos establecer una tipología.

---

<sup>210</sup> Utiliza la palabra *gafapasta* porque es como se llama, de forma despectiva, a un determinado grupo social relacionado especialmente con el mundo de la cultura. Precisamente, la actuación tuvo lugar en el Pic Nic bar de Malasaña, uno de los lugares más frecuentado por los miembros de este tipo de tribu urbana.

## 10. TIPOLOGÍA DEL MONÓLOGO CÓMICO

*«Los animales se dividen en: (a) pertenecientes al Emperador, (b) embalsamados, (c) amaestrados, (d) lechones, (e) sirenas, (f) fabulosos, (g) perros sueltos, (h) incluidos en esta clasificación, (i) que se agitan como locos, (j) innumerables, (k) dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, (l) etcétera, (m) que acaban de romper el jarrón, (n) que de lejos parecen moscas (...). No hay clasificación del universo que no sea arbitraria y conjetural. La razón es muy simple: no sabemos qué cosa es el universo.»*

*Jorge Luis Borges*<sup>211</sup>

Toda clasificación es siempre un fraude: la realidad es demasiado compleja como para ser reducida a un puñado de moldes y una lista de rasgos. No digamos ya cuando el objeto de análisis es una disciplina artística, donde, si algo nos han enseñado los arduos manuales y las inabarcables bibliografías, es que, como en la aporía de Zenón de Elea, ni siquiera Aquiles y los ligeros pies del rigor científico, llegan a alcanzar a la inagotable tortuga de las manifestaciones artísticas. Todo lo más, cualquier aproximación no sirve sino para dar cuenta de lo que, efectivamente, se nos escapa. Darío se acercó mejor: “Y no hallo sino la palabra que huye”<sup>212</sup>.

Sin embargo, la teoría acude a la realidad con respetuoso afán por desentrañar las intuiciones que nos sugieren que no todos los monólogos cómicos

---

<sup>211</sup> BORGES, Jorge Luis, “El idioma analítico de John Wilkins”, en *Otras inquisiciones* (1952), Barcelona: Emecé, 1996, p. 86.

<sup>212</sup> DARÍO, Rubén, “Yo persigo una forma”, en *Prosas profanas*, ed. de José Olivio Jiménez, Madrid: Alianza, 2008.



son iguales, por qué hay unos que se asemejan, otros que no siempre funcionan y algunos que, aunque lo parecen, no lo son.

Muchos son los prismas desde los que podríamos aproximarnos al monólogo cómico para establecer una tipología desde la que delimitar los textos para poder comprender mejor su poética, su arquitectura, su engranaje.

Tradicionalmente, se suele hablar de los tres colores de la comedia: el blanco, el verde y el negro: esto, si lo aplicásemos al monólogo cómico, perfectamente podría considerarse una clasificación. Sin embargo, como resulta evidente, sería demasiado pobre. Separar todo el *stand-up* en estas tres categorías resultaría aparentemente sencillo: todos los textos de contenido sexual entrarían dentro de la categoría 'humor verde'; del resto, los que incidieran en un humor a propósito de cosas que, desde otra perspectiva más habitual, provocasen piedad, terror, lástima y ese tipo de emociones, o abordasen temas oscuros y dolorosos, controvertidos y polémicos y que estuvieran relacionados con la moral, los meteríamos dentro del 'humor negro'; el resto, sería 'humor blanco'.

Pero, decíamos, esto, que resultaría aparentemente sencillo, no lo es: ¿qué hacer, por ejemplo, con los monólogos sobre la muerte que tuvieran contenido sexual? ¿Tendríamos claro en qué categoría los meteríamos? Se dice que el dramaturgo Pedro Muñoz Seca, justo antes de ser fusilado, dijo algo así como «Podréis quitarme mi dinero, mis tierras, mi casa, mi mujer, incluso mi vida... pero

hay una cosa que no me podéis quitar... y es el miedo que tengo»<sup>213</sup>: en este caso, la broma claramente está inscrita en un contexto que podría considerarse “de humor negro”<sup>214</sup>, pero el chiste, si lo separamos de la situación en la que se hizo, estaría dentro de los considerados chistes de “humor blanco”. ¿A qué categoría pertenecería? Ni siquiera André Bretón en su *Antología del humor negro*<sup>215</sup> consiguió dejar fuera algunos textos que, lejos de representar el tipo de bromas que anunciaba en su título, en realidad eran perfectos ejemplos de comedia del absurdo o comedia surrealista.

Frente a esta clasificación, uno se plantearía una en la que ni el artista ni su obra se vieran reducidos a un puñado de rasgos y valoraciones insultantemente subjetivas. Desde este punto de vista, la única clasificación legítima del monólogo cómico sería aquella en la que simplemente se nombraran todos los monólogos que se han escrito e interpretado, sin dar ningún otro dato: una interminable lista de nombres, títulos, bloques y chistes, uno a uno, y cada uno en su contexto. El resultado sería tan definitivo como inútil: de nada valdría, a efectos prácticos, una

---

<sup>213</sup> La anécdota se recoge en muchísimos textos, aunque, en nuestro caso, la sacamos de ZAVALA, José María, *Los horrores de la Guerra Civil: testimonios y vivencias de los dos bandos*, Barcelona: Debolsillo, 2011. Según el testimonio de su amigo, el Dr. Sanz Benedit, al final sí que reconoció a sus verdugos: «sois tan hábiles que me habéis quitado hasta el miedo» (*Ibidem, infra*).

<sup>214</sup> Al humor negro que se aplica uno a sí mismo en una situación extrema se le suele llamar “humor de patíbulo” (*gallows humor*). Hay muchísimos ejemplos de este tipo de comedia. Luis Álvaro suele decir que en su epitafio, como es cómico, pondrá: “estoy sembrado”.

<sup>215</sup> BRETON, André, *Antología del humor negro*, Barcelona: Anagrama, 1991. El original, *Anthologie de l'humour noir*, fue publicada en Sagittaire: París, 1940. Se trata de una antología de cuarenta y cinco escritores, elegidos por el propio Breton de acuerdo a su gusto personal. Se dice que el concepto de “humor negro” fue acuñado por la gente a partir de esta obra. Según el propio autor, la expresión “humor negro”, hasta entonces, «no significaba nada, a menos que alguien imaginara bromas acerca de personas negras» (*vid. p. 7*).

clasificación así, más allá de para satisfacer el ego de los artistas, huidizos y temerosos del microscopio del teórico y el bisturí del crítico.

Ni enumerar toda la comedia, considerando cada monólogo cómico una obra de arte genuina y, por tanto, inclasificable, ni reducirlo todo a tres categorías tan básicas.

Por eso hemos preferido buscar un punto medio. Hemos partido del esquema clásico de la comunicación para delimitar los monólogos cómicos en función del foco al que atendamos a la hora de clasificarlos. Aunque dicho esquema ha sido muy enriquecido en los últimos años, nos sirve solo como marco desde el que trabajar.

En cada caso, hemos acudido a algunos textos cuyo ejemplo alumbra la teoría que esbozamos, sin que esto signifique que encasilemos a cada cómico al que mencionamos en una determinada tipología. Tal pretensión sería ridícula, puesto que la mayoría de los trabajos de los artistas reseñados bien podrían aportar un ejemplo de cada uno de los apartados de esta clasificación. Simplemente hemos querido destacar algunos modelos significativos para cada caso.

Tampoco los ejemplos seleccionados son solo muestra del rasgo que señalamos: en no pocos casos veremos que un mismo texto podría servir para varias categorías. *Verbigracia*, el célebre monólogo de Goyo Jiménez, *Los americanos*, desde el punto de vista del emisor, podría representar a la perfección

la poética de la 'comedia observacional'; si atendemos al mensaje, destacaría como buen ejemplo de 'comedia del símil', como 'comedia de la exageración', 'comedia de anécdota' y 'comedia de contraste'; si atendemos al código, nos regalaría no pocos ejemplos de 'comedia léxica'; y si atendemos al receptor, se trataría de la encarnación perfecta del 'monólogo clásico'.

Tampoco es esta una clasificación de los cómicos, puesto que no es esta la tarea: sí que son todos los que están, pero no están todos los que son.

### 10.1 Clasificación según el emisor.

En esta clasificación, el énfasis lo queremos poner en el lugar desde el que se sitúa el cómico para generar comedia. Tendríamos unas categorías inmediatas o puras, y unas afines. Las inmediatas son:

1. Monólogo observacional
2. Monólogo epistemológico
3. Monólogo de la catarsis
4. Monólogo de personaje
5. Monólogo de denuncia

En las afines entendemos que, aunque el cómico se apoye en recursos ajenos al monólogo cómico, sigue tratándose de una actuación de *stand-up*. Comprendería los siguientes modelos:

1. Monólogo de imitación
2. Monólogo de magia
3. Monólogo de música

### 10.1.1 Monólogo observacional.

*¿Por qué los mayores construyen los columpios siempre encima de un charco?*<sup>216</sup>

La comedia observacional (*observational comedy*) es, sin duda, la categoría más reconocible del *stand-up comedy*: la idea de monólogo que tiene la gente que no tiene mucha idea sobre lo que es un monólogo. Se trata de un tipo de monólogo cuya comedia no es sino una urdimbre de guiños y comentarios sobre el día a día, una glosa de la realidad. Una comedia basada en la vida normal de un tipo normal, pero que se fija en las cosas en las que nadie se fija, o en las que todo el mundo se fija, pero de un modo en el que nadie se fija. Es decir, se trata de una comedia de qué mirar y del cómo mirar.

Para Douglas Coupland, la comedia observacional es la que viene del solitario oficio de observar lo no-observable, “esos fragmentos y banalidades que andan justo por debajo del umbral de percepción”<sup>217</sup>. El elemento sorpresivo viene precisamente por el descubrimiento del espectador de algo (un elemento, una reflexión, una conducta) que estaba delante de sus ojos y la estaba mirando, pero no la estaba viendo. De hecho, en opinión de algunos autores, si la observación es demasiado evidente o manida, no hace gracia. Otros consideran que si es una observación demasiado concreta, tampoco la hace. En todo caso, lo que sí que está

---

<sup>216</sup> PIEDRAHITA, Luis, *¿Por qué los mayores construyen los columpios siempre encima de un charco?*, Madrid: Santillana, 2010.

<sup>217</sup> COUPLAND, Douglas, *Generación X*, Barcelona: Ediciones B, 1998 (1991)

claro es que la comedia observacional guarda un delicado equilibrio entre lo inapreciable y lo evidente.

«Los bolsillos son uno de los lujos del primer mundo y del estado de bienestar. Están tan de moda que hay una especie de obsesión por hacer cosas de bolsillo. Sin embargo, la principal característica de las cosas de bolsillo es no caber en un bolsillo. ¿En qué bolsillo cabe un libro de bolsillo?»<sup>218</sup>

La realidad doméstica y profana en la que se sitúa el monologuista, se transforma, desde esta nueva perspectiva, en un lugar nuevo, distinto y sorprendente. Los textos de Luis Piedrahita, uno de los artistas que más destaca en esta categoría, están expresamente orientados al redescubrimiento y la exaltación de lo que, aunque inapreciable o baladí, resulta imprescindible: los topecillos, las bolsas de plástico, las fotocopadoras, los timbres... Si Cervantes se propuso convertir en un espacio caballeresco los áridos caminos de El Toboso y Montiel, Piedrahita, “el rey de las cosas pequeñas”, consigue que su mirada bañe de asombro la realidad más insulsa: el mimbre, las alfombras, los botes del baño o los tirantes.

En gran parte, la comedia observacional se basa en el punto de vista, en el modo de mirar, y en lo que se logra mirar. En palabras de Thoreau, «la cuestión no es qué miras, sino cómo miras, y si ves.»<sup>219</sup>

---

<sup>218</sup> PIEDRAHITA, Luis, “Los bolsillos: cajones de tela en armarios de paño”, en *¿Cada cuánto hay que echar a lavar un pijama?*, Madrid: Santillana, 2006, p. 63.

<sup>219</sup> THOREAU, Henry David, *Escribir (una antología)*, Valencia: Pre-textos, 2007, p. 53. De un texto del 5 de agosto de 1851.

Otro de los ejemplos más reveladores de este tipo de comedia, al que han llamado “*the master of observational comedy*”, es Jerry Seinfeld, cuya popularidad se gestó en torno a una comedia de situación, *Seinfeld*<sup>220</sup>, que trataba sobre nada. Precisamente, en la propia serie, se ficcionaliza algo que, según dicen, ocurrió de verdad: el momento en el que Larry David y Jerry Seinfeld propusieron a la cadena NBC la creación de una serie de televisión sobre “nada”. Para Pablo Martín Cerone, esa “nada” es «la infinita serie de minucias y automatismos que ocupan la vida de los seres humanos de eso que se hace llamar civilización»<sup>221</sup>. La nada de nuestra vida, en la que vivimos, donde ocurre todo. El día a día, la *everyday life*. Precisamente, la cotidianidad es uno de los rasgos definitorios de su poética, de igual modo que ocurre en cierto tipo de poesía. Dice Brines: «Mi poesía es el resultado de mi persona, y mi vida es todo lo que me sucede».<sup>222</sup>

La serie de televisión *Seinfeld*, basada en la versión ficcional de la vida del cómico Jerry Seinfeld y en sus espectáculos, refleja precisamente la propia filosofía del cómico observacional. Sus rutinas cómicas se enmarcan en situaciones que bien podrían pertenecer a la vida de cualquiera, de manera que la relación que

---

<sup>220</sup> Las nueve temporadas de *Seinfeld* (creada por Jerry Seinfeld y Larry David) fueron emitidas en Estados Unidos entre 1989 y 1998, y está considerada como una de las series más populares e influyentes de los años noventa, por lo que con frecuencia es tomada como ejemplo paradigmático de la cultura irónica y obsesiva de esa década. En 2002, TV Guide lanzó un listado de los cincuenta mejores programas de televisión de todos los tiempos, donde *Seinfeld* fue catalogada en primer lugar. Según el New York Times, la serie es la más rentable de la Historia de la televisión, habiendo generado unos 2.700 millones de dólares desde su final, en 1998. El propio Jerry Seinfeld ostenta la marca de “la mayor cantidad de dinero rechazada”, según el Libro Guinness de los Récords, ya que no aceptó la oferta por parte de la NBC para continuar con el programa a cambio de un sueldo de cinco millones de dólares por cada episodio de veinte minutos. La serie empezó a emitirse en España en *Canal +*, en abierto, el 29 de junio de 1998, pero tuvo un éxito muy moderado.

<sup>221</sup> MARTÍN CERONE, Pablo, “*Seinfeld* y la sociedad de consumo en América”, en *Reflexiones en torno a la televisión americana de las dos últimas décadas*, Boston, U. Press, 2003.

<sup>222</sup> BRINES, Francisco, *Selección propia*, Madrid: Cátedra, 1999, p. 20.



establece el cómico con respecto al espectador es que él, más que un artista, es un portavoz: yo soy tú, yo soy vosotros. De este modo, debido a esta identificación tan directa que percibe el auditorio, el proceso catártico que se produce es mucho más eficaz.

«Mi vida no es una vida americana, es una vida española, patética, y vosotros, que habéis venido a verme a mí, es porque vuestras vidas también son patéticas.»<sup>223</sup>

Aunque los precursores de este tipo de comedia fueron Shelley Berman y David Brenner, fue Jerry Seinfeld quien la puso de moda en Estados Unidos, y Dave Allen sería su más notable embajador en el Reino Unido.

En España, fue precisamente este tipo de humor por el que se apostó desde el programa televisivo de *El club de la comedia*, y es quizá por esta razón por la que la mayoría de los espectadores entienden que así debe ser un buen monólogo.

La comedia observacional, pese a su *autoficcionalidad*, tiene un carácter biografista, precisamente porque el protagonista siempre es la percepción de la realidad por parte del cómico, y la realidad que uno percibe siempre es la que gira en torno a su vida.

Por el contrario, y aunque sea observacional, Richard Zoglin<sup>224</sup> advierte que el concepto de “humor observacional” es un tanto engañoso, puesto que no habla

---

<sup>223</sup> JIMÉNEZ, Goyo, *Los americanos*, emitido en Paramount Comedy en 2001.

<sup>224</sup> ZOGLIN, Richard, *Comedy at the Edge*, New York: Bloomsbury, 2008.

de política o asuntos sociales, ni siquiera la propia autobiografía, sino que simplemente se centra en la vida cotidiana.

Esta mirada nueva y sorprendente sobre lo mirado desemboca en un minucioso análisis de la sociedad, lo que ha propiciado que la comedia observacional haya sido comparada con la Sociología:

«What the above suggests is that although different, the worlds of sociology and observational comedy are in some sense proximate enough to make the building of casual bridges possible. Observational stand up comedy can help us appreciate that the way things are does not always make much sense, and convention can be rather funny, if not downright ridiculous. This is its potential contribution to sociology. Sociologists, on the other hand, can help us understand that these conventions, and the forces that create and re-create social life, are alterable. This knowledge is empowering and can be sociology's contribution to society»<sup>225</sup>

La comedia observacional se hizo muy popular en la América de los 50, aunque muchos consideran que nunca fue “del todo nueva”. En los propios orígenes del *stand-up comedy*, como contábamos al principio de este trabajo, las rutinas del *one-man-show* en los espectáculos de variedades exploraban precisamente la comicidad intrínseca de la mera observación.

Uno de los principales rasgos de este tipo de comedia es el uso constante de fórmulas de convocatoria retórica centradas en las experiencias del espectador, del tipo «¿No les ha pasado alguna vez...?», o «¿Se han fijado en que...?». «¿Se han fijado en que todas las madres del mundo hacen y dicen las mismas cosas? Yo creo que les dan un cursillo secreto en el que aprenden ese comportamiento».

---

<sup>225</sup> GALEA, Patrick, “‘So what’s the deal with that?’ Observational Comedy and Sociology”, en [www.sociology.org](http://www.sociology.org) (U. V. Julio 2015)

Otro recurso habitual es la ruptura de expectativas: a los espectadores se les plantea una premisa y es la conclusión sorpresiva e inesperada de esa premisa la que provoca la risa.

«A veces, cuando voy a salir, me miro al espejo y digo: “pero qué guapo que eres...”, y luego vuelvo, sin ligar, y digo: “pero qué tímido que eres”»<sup>226</sup>

El tópico de la comparación, ya sea por semejanza (*locus a simili*), ya sea por oposición (*locus a contrario*), está también muy presente en este tipo de comedia.

Las comparaciones por semejanza provocan la comicidad precisamente por la elección de los elementos de la comparación, lo que escondería una especie de doble comicidad:

«Hay algo que nunca puedes meter en un microondas: una barra de pan congelado. Eso entra duro como una piedra y sale blando como Justin Bieber»<sup>227</sup>

Las comparaciones por contraste también albergan toda una suerte de chistes secundarios que, junto a la propia comparación, estallan en paralelo en la mente del espectador:

«En Estados Unidos tú vas a una feria y ganas un oso, tamaño oso, precioso; en España te dejas medio sueldo para que te den una mierda de perro piloto...»<sup>228</sup>

---

<sup>226</sup> JIMÉNEZ, Goyo, *Los americanos*.

<sup>227</sup> HACHE, Eva, en una presentación en *El club de la comedia*.

La presencia de tópicos de todo tipo, ya sea en torno al aspecto físico (la belleza, la fealdad, la altura, la gordura), ya sea en torno a la situación social (el matrimonio, la pobreza, las relaciones amorosas) son una verdadera mina para los monólogos observacionales.

Dentro de los tropos, destacan el empleo de la metáfora, la alegoría, la metonimia y la sinécdoque, la antonomasia, en énfasis, la ironía y el sarcasmo.

De las figuras de repetición, destaca el uso de la repetición anafórica para crear sensaciones de acumulación, exageración, obsesión o ridículo.

«La gente que siempre está más enferma que tú, que le dices “me duele la cabeza” y te contesta “¿sí?, pues así llevo yo toda la semana”, *¿esa gente no merece morir?* O el tío que inventó los halógenos, que te ves todo el cartón, *¿ese tío no merece morir?* O el que pone acento andaluz sin ser andaluz, que dice “ponme una servesita y unah tapah”, *¿ese tío no merece morir?* O el que bosteza cuando habla, o el que eructa cuando habla (...), *¿no merece morir?* La gente que no te espera en el ascensor, *¿no merece morir?*»<sup>229</sup>

El uso frecuente de otras figuras, especialmente el polisíndeton (que otorga dinamismo y crea expectación para que el remate humorístico sea mayor), el zeugma, la reticencia o *aposiopesis*, es decir, la interrupción abrupta de un discurso, normalmente fingiendo que no se quiere continuar porque se ha comprendido algo, o porque la reacción del público confirma que no hace falta continuarlo porque ya se entiende; las figuras de acumulación (enumeración,

---

<sup>228</sup> JIMÉNEZ, Goyo, *Los americanos*.

<sup>229</sup> REYES, Joaquín, *Soy un pelín cabrón*, en *El club de la comedia*, 2014.

*distributio*, epífrasis –adición de nuevas ideas a la exposición de un pensamiento–), el uso del epíteto («Supongo que sabéis lo que es un epíteto, ¿no?, como “la blanca nieve”, “la hermosa flor” o “el puto argentino”»<sup>230</sup>), o las figuras lógicas, como la antítesis, la cohabitación, la paradoja y el oxímoron, el acercamiento a los personajes de la narración por medio de la prosopografía (aspecto físico) y la etopeya (la personalidad), o incluso la descripción de objetos (pragmatografía), los lugares (topografía) y el tiempo (cronografía).

Quizá otro de los recursos más predominantes de este tipo de comedia es el de la *evidentia* o *demonstratio*, que consiste en la presentación viva y detallada de una realidad, poniéndola «ante los ojos» del receptor. Este recurso se vale de ciertos mecanismos, como la llamada ‘descripción pormenorizada’, la ‘*translatio temporum*’, que consiste en establecer un cambio de perspectiva temporal, por el que una acción pasada se traslada al presente para que su asimilación sea más directa.

Todavía más cercanía con el receptor se consigue mediante el uso de la *apóstrofe*, que es una apelación directa al destinatario, y actúa de manera muy similar a la *sermocinatio* de la que ya hablábamos en capítulos anteriores.

---

<sup>230</sup> NORIEGA, Carolina, *Tengo un novio joven*, en Paramount Comedy, 2006.

### 10.1.2 Monólogo epistemológico.

*«Cuando era pequeño, rezaba a Dios para que me trajera una bicicleta; luego, cuando crecí, ya entendí cómo funcionaba Dios, así que robé una y le pedí que me perdonase»*

*Emo Phillips<sup>231</sup>*

Si la epistemología es «la rama de la filosofía que se ocupa de los problemas de la naturaleza, y de la validez y límites del conocimiento y de la creencia»<sup>232</sup>, no podemos encontrar un nombre más adecuado para este tipo de comedia donde el humor es simplemente un marco o un método para acceder de manera inequívocamente eficaz al interminable asunto de la naturaleza humana.

Si nos retrotraemos a las reflexiones platónicas sobre el conocimiento (*episteme*) y la opinión o creencia (*doxa*), que culminan en la tesis de que el conocimiento implica necesariamente verdad<sup>233</sup>, encontraremos precisamente la esencia de este tipo de comedia, que no es otra que la de obtener un tipo de conocimiento, bien de uno mismo, bien de la realidad, a partir de una búsqueda honesta y salvaje de la verdad. Una comedia que está en armonía con la búsqueda de lo que el doctor Leavis denominó «lo fundamental humano»<sup>234</sup>.

---

<sup>231</sup> Esta broma se puede encontrar en su actuación del Friday Night Live de 1986: <https://www.youtube.com/watch?v=CDH9JblkzLM>

<sup>232</sup> MUÑOZ, Jacobo, *Diccionario Espasa de Filosofía*, Madrid: Espasa, 2003.

<sup>233</sup> *Teeteto*, 186c-d; *Timeo*, 51e; *República*, 477e; *Banquete*, 202a.

<sup>234</sup> CEVASCO, Maria Luisa, *Diez lecciones sobre estudios culturales*, Montevideo: Trilce, 2013, p. 27. Idea sacada de «Under which King, Bezonian?», en *Scrutiny*, vol. I, núm. 3, p. 207.

Y aunque Platón distingue de forma tajante entre ‘conocimiento’ y ‘creencia’ (u ‘opinión’), para la epistemología moderna, el conocimiento no es sino «una creencia de un tipo muy especial»<sup>235</sup>, una creencia que satisface ciertas condiciones, de modo que la verdad no es la verdad, sino la creencia de que algo es la verdad.

La comedia epistemológica es la que busca algunas parcelas de esa verdad de una manera honesta y desgarradora, incómoda, atravesando de parte a parte la convención y el tabú, en un solitario afán por ser menos miserable –«has vuelto a pactar con la soledad / tu derecho cruel a ser feliz»<sup>236</sup>–, y por encontrar algo parecido a una respuesta que lo justifique. Es una comedia del riesgo y del dolor – para John Vorhaus, «la comedia es verdad y dolor»<sup>237</sup>–, una comedia de frontera. Para Steiner, «la literatura se ocupa esencial y continuamente de la imagen del hombre, de la conformación y los motivos de la conducta humana»<sup>238</sup>.

«Al menos deberías ser bueno con la gente, poner buena cara a la gente con la que te cruzas en la vida: tampoco hago eso. Porque cuando estoy en el ascensor de mi edificio... Ese es mi primer contacto con seres humanos, después de estar en casa siendo asqueroso durante horas... cuando salgo, siempre hay un tipo en el ascensor que es amable, y lo odio. Me pongo muy incómodo cuando la gente me dice cosas bonitas, y esta no es una buena reacción. En el ascensor siempre hay uno que pone su cara justo delante de su maldita cabeza [hace el gesto], y dice: “Hola”, esa gente que está ahí afuera, como un gran globo, “Hola, ¿cómo estás?” [Gesto como de incomodidad] “uhg...”, Me siento incómodo, tengo como el impulso raro de querer correrme

---

<sup>235</sup> *Ibidem*.

<sup>236</sup> MARGARIT, Joan, *Todos los poemas*, Barcelona: Planeta, 2015.

<sup>237</sup> VORHAUS, John, *Cómo orquestar una comedia*, Barcelona: Alba, 2005, p. 21.

<sup>238</sup> STEINER, George, “Humanidad y capacidad literaria”, en *Lenguaje y silencio: ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*, Barcelona: Gedisa, 2003, p. 20.

en su cara, no sé por qué es eso, pero es en lo que pienso. Desearía secretar esperma sin el ejercicio sexual, como una defensa (...), no sexualmente, sino de forma agresiva (...). Esto se me está yendo de las manos, no sé en qué estaba... Me gustaría ser mejor persona. Lo seré.»<sup>239</sup>

Dada su naturaleza de intimidad e introspección, y puesto que la intimidad es un campo abierto que escapa a cualquier tipo de hipocresía, artificio o convención, el pacto autoficcional que se establece entre el cómico y el auditorio tiene que ser también muy honesto, de manera que el receptor debe tener presente en todo momento que, aunque de manera pública, en realidad está asistiendo al espectáculo descarnado de un individuo, un tipo normal, como cualquier otro, abriéndose las entrañas para mirar lo que hay dentro, ajeno completamente al autocontrol y al filtro de las convenciones y la corrección política, buscando, precisamente, los rincones más oscuros e inaccesibles, las reflexiones más temerosas del escrutinio de la moral, las pasiones –que, «por contener el máximo de vida, son las cosas más santas»<sup>240</sup>–, las obsesiones y las fobias. La comedia es el auditorio desde el que escuchar «el rugido de una bestia / que alza desde su cueva pestilente / los ojos arrasados por el miedo»<sup>241</sup>. Un vendaval que sitúa, explica y socava la vivencia personal. Una comedia que escuece, arde y despedaza, sustituyendo el pudor por una destemplada y graciosa lucidez. El diálogo sincero de un hombre consigo mismo. Un mirar hondo, hacia dentro, hacia donde nadie mira, hacia aquello que no puedes controlar. Dice Thoreau en su *Diario*:

---

<sup>239</sup> Louis C.K., *Live at the Beacon Theater*, 2011.

<sup>240</sup> YEATS, traducido por Juan Antonio González Iglesias en una cita de *Un ángulo me basta*, Madrid: Visor, 2002.

<sup>241</sup> MARGARIT, Joan, *Ibidem*.



«El hombre no puede elegir su estilo, como tampoco puede elegir sus pensamientos.»<sup>242</sup>

La incontrolabilidad de los pensamientos se refleja en un famoso bloque de Louis C.K. de su espectáculo *Oh my God!*:

«Todo el mundo tiene una competición en su cerebro entre los buenos y los malos pensamientos. Esperamos que los buenos pensamientos ganen. En mi caso siempre tengo los dos, está lo bueno, en lo que creo, el bien: es en lo que creo. Y luego está esa otra cosa. Y no creo en ella, pero está ahí. Siempre está esa cosa [gesto arriba] y esa otra cosa [gesto abajo]. Se ha convertido en una categoría en mi cerebro que yo llamo “por supuesto, pero a lo mejor...”

Os daré un ejemplo: Por supuesto, los niños que tienen alergia a los frutos secos necesitan ser protegidos, por supuesto; tenemos que separar los cacahuetes de su comida, tener su medicación disponible a todas horas, y cualquiera que produzca o sirva comida necesita estar al tanto de las mortales alergias a los frutos secos, por supuesto; pero... a lo mejor... si tocar un fruto seco te mata, igual deberías morir. Por supuesto que no, Dios mío... Tengo un sobrino que padece esto, y me sentiría desolado si le ocurriera algo... Pero a lo mejor... si todos hiciésemos esto durante un año acabaríamos con las alergias a los frutos secos para siempre... Por supuesto que no.

Por supuesto, si estás luchando por tu país y te disparan o te hieren es una tragedia terrible, por supuesto, ¡por supuesto! Pero a lo mejor... a lo mejor... si coges un arma y te vas a otro país, y te disparan... no es tan raro... A lo mejor si te dispara el tipo al que estabas disparando es un poco tu culpa...

Por supuesto, claro que la esclavitud es lo peor que jamás haya pasado (...), cada vez que ocurrió: los negros en América, los judíos en Egipto... Cada vez que toda una raza ha sido esclavizada es algo terrible y horroroso, por supuesto... Pero, a lo mejor, tal vez cada uno de los increíbles logros de la Historia de la Humanidad ha sido logrado con esclavos; cada una de las cosas en las que digas: “¿Cómo construyeron esas pirámides?” Les coaccionaron con muerte y sufrimiento humano hasta que las acabaron. “¿Cómo atravesamos el país con el ferrocarril tan rápidamente?” Simplemente metemos chinos en cuevas y los explotamos, y no nos importa una mierda lo que les pase. No hay límites para lo que quieras lograr cuando no te importa una mierda determinado tipo de gente. Puedes hacer cualquier cosa. De ahí viene la grandeza humana, en que somos gente de mierda, que nos jodemos los unos a los otros.

---

<sup>242</sup> THOREAU, 1847, 229-30.

Incluso hoy [saca un teléfono móvil del bolsillo y lo muestra], ¿cómo tenemos esta asombrosa microtecnología? Porque en la fábrica donde están haciendo estas cosas saltan desde el puto techo porque es una pesadilla estar allí. Realmente tienes otra opción, puedes tener velas y caballos y ser un poco más amable con el resto, o dejar que alguien sufra de manera absolutamente desmedida muy lejos de aquí solo para que tú puedas dejar un comentario malvado en Youtube mientras cagas.»<sup>243</sup>

Se trata de una comedia parca, comedida. Como en el jazz más verdadero, hay siempre algo de alergia al exceso gestual, a la broma o al ingenio. Todo lo sofisticado y lo artificioso le es ajeno a esta comedia desnuda y desprovista. Frente a otros tipos de humor, este escapa del chiste por el chiste, de la retórica superficial, del juego de palabras. El impacto es desde dentro y hacia dentro.

La comedia es una forma de leer la realidad, de ser leído y de leerse. Y esa lectura es un modo de acción. Para Steiner, «leer bien significa arriesgarse a mucho. Es dejar vulnerable nuestra identidad, nuestra posesión de nosotros mismos.»<sup>244</sup> El cómico, al compartir su lectura de la realidad, escapa de su área de confort para adentrarse en los territorios oscuros de lo que no se acepta socialmente, lo que no se debe decir, del tabú. La risa se convierte en un espacio de descubrimiento y liberación, en el deslumbramiento y la emoción por acudir a un lugar nuevo, a un pensamiento insólito, al sorprendente reflejo de tu propia mirada.

---

<sup>243</sup> Louis C.K. en su espectáculo *Oh my God!*, 2013. Este bloque se puede encontrar en varios vídeos de Youtube, bajo el nombre de “Of course, but maybe”.

<sup>244</sup> STEINER, George, *Ibidem*, p. 26.

La comedia epistemológica es, por tanto, la que más se aproxima a la poesía. Como supo Keats, la verdad es belleza y la belleza, verdad. Es un tipo de comedia que apuesta por la desnudez y la profundidad, un viaje introspectivo, la aventura de conocerse a uno mismo. El cómico americano Louis C.K., en un esclarecedor y emotivo discurso que pronunció en un homenaje a George Carlin, afirma:

«Cuando terminas de escribir chistes sobre aviones y perros, y los tiras, ¿qué te queda? Sólo puedes cavar más profundo. Empiezas a escribir sobre tus sentimientos, sobre quién eres. Luego esos chistes se acaban, y tienes que cavar más profundo. Luego empiezas a escribir sobre tus miedos y tus pesadillas, y haces chistes con eso, pero luego se acaban. Entonces empiezas a investigar sobre cosas raras (...). ¿Qué es lo que realmente quiero decir? ¿Qué me da miedo decir?»<sup>245</sup>

La comedia tiene una honesta intensidad, y recorre largos y complejos caminos interiores, ahora expuestos, mostrados de manera graciosa o apabullante, desgarradoramente limpia. Posee unas altas dosis de biografismo que nos remite a Nietzsche y a su idea de «la vida como obra de arte», la propia vida como espectáculo, el carácter teatral de la existencia, sugiriendo una actividad representativa en la que uno se muestra, se cuenta a sí mismo, se expone, se dice, y, para decirse, se dirige a alguien. Se apunta aquí a la concepción shopenhaueriana del mundo como representación, como teatro. Como arte, desde luego, pero como arte espectacular, como en la idea calderoniana de «el gran teatro del mundo».

«Este verano alquilé una casa para las niñas y para mí. Mi exmujer y yo compartimos la custodia de las niñas, así que en verano estuvieron un mes con ella y un mes conmigo, así que me hice con una bonita casa en el campo, preciosa: a las niñas les encantaba. Pero ellas se van a dormir a las ocho de la noche, así que estoy acostado yo solo, despierto, ¡terrorizado! Tengo

---

<sup>245</sup> Discurso de Louis C.K. en el homenaje a George Carlin. En Youtube hay varios vídeos donde se puede ver.

muchísimo miedo en el campo porque es tan tranquilo y misterioso, con árboles y oscuridad... Vivo en la ciudad de Nueva York, me siento perfectamente seguro allí, rodeado de asesinos, abusadores de menores, judíos... Quiero decir: hay muchos de esos...

Entonces: una noche estoy en el campo, tumbado y rogando por que salga el sol y pueda dormir durante el día con mis niñas... Estoy tumbado, mi cama está cerca de la cocina, y escucho este sonido: “grhhhghhh”. Escuché eso muy claro. Inmediatamente mi corazón empezó a latir muy deprisa y pensé: “Voy a tener un ataque cardíaco ahora mismo porque hay una bruja en mi cocina”. En primer lugar, existen las brujas. Sin duda, en ese momento, existen las brujas. Así de fácil fue hacerme cambiar de opinión: existen las brujas. Y hay una en la cocina. Y tengo que ir abajo, no puedo decir: “Les gustan las niñas, que se quede con las niñas”. Estoy bajando las escaleras, y estoy aterrorizado. Me quedo en la puerta de la cocina, esperando, como una hora, tenía demasiado miedo como para entrar, hasta que un poco de lógica llegó a mí, y pensé: “incluso si hay una bruja ahí, no permanecería en silencio y se quedaría esperando durante una hora”. Entonces entro, veo que no hay nadie en la cocina, escucho el sonido otra vez y era el lavavajillas. El lavavajillas tiene tuvos raros, cuando el jabón pasa, suenan como voces, no sé por qué (...), y pensé: “Muy bien, tranquilo, estoy bien, no hay brujas...”

Estoy a punto de subir y un murciélago, un maldito murciélago elige ese momento para volar alrededor de mi cabeza, yo me pongo a gritar, me caigo al suelo, me arrastro hasta el armario, cierro la puerta y llamo al 911 rápidamente. No sé si alguna vez han llamado al 911 y han descubierto, una vez que responden, que no deberías estar llamándolos.

–¡911, díganos su emergencia!

–Lo siento, siento haberos molestado... esto no podría calificarse de...

–Señor, ¿cuál es el problema?

–Hay un murciélago en mi casa... y no me gusta...

Y la señorita fue amable conmigo, porque es el 911 del campo. Si llamas al 911 en Nueva York y dices “hay un murciélago en mi casa”, dirían: “Caballero, enseguida enviamos un coche para que le dispare en la cara”, pero ella era amable, dijo: “Caballero, lo comprendemos, usted está divorciado y trata de compensarlo con una casa en el campo, y está abrumado...” Dijo: “Llame a este tipo, él se ocupa de los murciélagos, es un hombre cuya especialidad son los murciélagos...” Me dio la impresión de que estaba esforzándose mucho por evitar decir “Batman”... “Es un ser humano de sexo masculino para el que los murciélagos... no voy a decirlo, no lo haré...” Así que llamé a Batman...»<sup>246</sup>

---

<sup>246</sup> Louis C.K., “Batstory”, de *Louis CK at the Comedy Store*, 2015.

Los elementos con los que trabaja el cómico son la identidad y su relación con el mundo. Si hemos mencionado antes la importancia de la búsqueda, la búsqueda también forma parte de la naturaleza de la identidad:

«El carácter de búsqueda, de ensayo, de tanteo, que posee la identidad se muestra en otro aspecto destacado por Nietzsche y que pertenece ya al contenido de la obra. Me refiero al momento en el que Nietzsche pretende ofrecer una respuesta a la pregunta que había adoptado como subtítulo, “cómo se llega a ser lo que se es”. El llegar a ser lo que se es presupone el no barruntar ni de lejos lo que se es. Desde este punto de vista tienen su sentido y valor propios incluso los desaciertos de la vida, los momentáneos caminos secundarios y errados, los retrasos, las modestias, la seriedad dilapidada en tareas situadas más allá de la tarea»<sup>247</sup>

«Las tareas situadas más allá de la tarea» son también tarea de la comedia. Dar noticia de todo lo no fundamental, para señalar lo que sí que lo es, como una especie de geolocalizador existencial que dice dónde está uno en el mundo.

«Tengo cuarenta años ahora mismo, estoy medio muerto, básicamente. Los cuarenta años es una edad rara: no eres lo suficientemente viejo como para que le importe a alguien que seas viejo, nadie dice: “hoy ayudé a un hombre de cuarenta años, me sentí muy bien por hacer algo por él”, nadie pasa sus vacaciones entregando comida caliente a personas de cuarenta años, y no eres joven como para que alguien esté orgulloso de ti o impresionado, la gente dice: “Sí, está bien, haz tu trabajo, imbécil, a nadie le importa”, “es lo que se supone que debes hacer”. Y cuando tienes cuarenta años y vas al médico, el médico ya no trata de curarte nada; dejan de curarte cualquier mierda. A los cuarenta, simplemente dicen: “sí, eso empieza a pasar”. No les importa.»<sup>248</sup>

Desde esa normalidad, construida a base de una observación aguda y valiente salpicada de bromas y reflexiones, desde la vulgar existencia, el monólogo

---

<sup>247</sup> ÁVILA, Remedios, *Ibidem*, pág. 264.

<sup>248</sup> Louis C.K., *Chewed-up*, 2008. Este bloque se puede encontrar en Youtube, subtulado, bajo el título “Los 40 años y los médicos”.

epistemológico acaricia las verdades ontológicas más inmediatas. Nace de lo prosaico para acceder a lo esencial, en una suerte de complejo *accessis* cognitivo que trepa desde lo prescindible hasta lo real verdadero, hasta las más sutiles y elevadas cotas del autoconocimiento, del sentido del universo, del lugar del hombre en el mundo.

«La vida es corta. La vida es muy corta. Me gusta la vida, me gusta; siento que, incluso cuando resulta corta, soy un afortunado por tenerla, porque la vida es un regalo increíble cuando piensas en lo que obtienes solo con una vida básica, ni siquiera una particularmente afortunada, o muy saludable... Si tienes una vida ya es increíble, esto es lo más básico en la vida (...). En primer lugar, tienes que estar en la Tierra, ¡Dios mío, pero qué ubicación! Esta es la tierra [hace un gesto con los dedos como si la Tierra fuera algo muy pequeño], y por trillones de kilómetros en cualquier dirección, ¡apesta tanto! Es tal mierda que se te salen los ojos de la cabeza de lo mucho que apesta. Te toca estar en la Tierra (...), te toca comer comida, te toca poner *bacon* en tu boca. Cuando tienes *bacon* en tu boca no importa quién es el presidente, ni nada, solo “ohhh...” “ohhh...” Cada vez que como *bacon* pienso: “Me puedo morir ahora mismo”, y ¡lo digo en serio! ¡Así de buena es la vida!. Te toca follar, eso es gratis, si eres listo. Eso viene incluido, es parte del trato. ¿Dónde más vas a conseguir ese pacto? Te toca meter el pene ahí dentro, meterlo y sacarlo, está bastante bien. Si eres mujer te toca tumbarte y tener un pene esforzándose por entrar dentro y fuera de ti de forma rara, en cualquier momento que quieras. En cualquier momento que quieras. Si eres un hombre gay te toca llenar el culo de tu novio con tu pene, sólo llénalo, hasta que tus pelotas hagan tope. Y ahí dentro es agradable, se está apretado y caliente. Y es tu amigo. Si eres lesbiana te toca hacer todas las cosas que ellas hacen... Es un gran trato, te toca comer, te toca follar, te toca leer... ¡La vida es genial!»<sup>249</sup>

Para el espectador, hay un antes y un después. La comedia epistemológica es un incendio, y la risa es solo el humo de ese incendio: algo arde dentro, algo se quema, se purifica, se abrasa, se hace cenizas. La comedia deja de ser un entretenimiento y se convierte en una experiencia. La comedia epistemológica, por

---

<sup>249</sup> Louis C.K., *Oh my God!*, 2013.

tanto, es experiencial. Las personas que asisten a un espectáculo de este tipo ya no son las mismas que antes de haber ido: de esto se trata. Dice Steiner:

«Un gran poema, una novela clásica nos asedian; asaltan y ocupan las fortalezas de nuestra conciencia. Ejercen un extraño, contundente señorío sobre nuestra imaginación y nuestros deseos, sobre nuestras ambiciones y nuestros sueños más secretos. (...) El artista es la fuerza incontrolable: ningún ojo occidental, después de Van Gogh, puede mirar un ciprés sin advertir en él el comienzo de una llamarada.»<sup>250</sup>

Los temas que aborda suelen tener que ver con la observación de la realidad más próxima, las reflexiones sobre los grandes temas de la Humanidad y el autodescubrimiento de uno mismo. Según George Carlin:

«For a long time, my stand-up material has drawn from three sources. The first is the English language: words, phrases, sayings, and the ways we speak. The second source, as with most of the comedians, has been what I think of as the “little world”, those things we all experience every day: driving, food, pets, relationships, and idle thoughts. The third area is what I call the “big world”: war, politics, race, death, and social issues.»<sup>251</sup>

En gran medida, el gran tema de la comedia epistemológica es el *yo*. La relación del *yo* con el mundo y el *yo* consigo mismo, el uno mismo. Para Hegel, «cuando digo yo quiero decir yo en cuanto este, con exclusión de todos los otros; pero lo que digo, yo, es, precisamente, cualquiera.» En este sentido, el *yo* del cómico se convierte en el *yo* del otro: la identificación del espectador, intensificada por toda la arquitectura poética y retórica del monólogo cómico, provoca que la

---

<sup>250</sup> STEINER, George, *Ibidem*, p. 26.

<sup>251</sup> CARLIN, George, *The Best of Braindroppings*, New York: Peter Pauper Press, 1997, p. 4-5.

impresión artística tenga una intensidad mayor que la que sucede con otras manifestaciones artísticas similares.

Ese *yo* es mental, pero también es físico. Dice Thoreau que «el poeta escribe la historia de su cuerpo»<sup>252</sup>, de igual modo que el cómico se mira profundamente, se detalla, trata de comprenderse, de verse más.

«Anoche tuve un gatillazo. Lo peor de todo es que era una paja. Si es que ya... a partir de una edad... ya no es lo mismo. Perdemos capacidad de concentración, ¿sabes? No tenemos la misma intensidad. De hecho, fue así [hace el gesto]: “¿A quién le toca hoy? Hoy es jueves, hoy toca paja nostálgica: cineclub. Natalia... Cuánto tiempo, Natalia... ¿Te acuerdas, mano? ‘Me acuerdo, Paco’. Sí, Natalia Labrenca, año noventa y cuatro, segundo A... ¿Y la amiga? ¿Qué me dices de la amiga? ¿Han maquillado a la amiga? ‘La han maquillado’, ¿Está lista? ‘Está lista’, que entre la amiga. A ver, la amiga era... la amiga era Antonia, ¿no? Qué apuro, que va a venir la muchacha y no me acuerdo del nombre... No, coño, Antonia no es... Antonia iba a otro instituto... Coño, acuérdate, que el padre era primo del que tenía la charcutería. La charcutería, que la vendió, ¿no? La charcutería, a ver: estuvo ahí el hombre un año para traspasar el local, y luego la pilló, ya ves, Pepico el conserje, que ese no tiene ni puta idea de cómo llevar un negocio, macho, y va y monta un vídeo-club, en el año 2002, que ya se estaba bajando la gente las películas de internet... Además en esa zona, que está muerta... Yo no sé cómo puede alguien invertir allí... [mira hacia abajo]. ¿Pero qué hago con la polla fuera, qué estaba haciendo?»<sup>253</sup>

En realidad, el cómico reconoce que el *yo* es todo lo que tiene, todo lo que le queda al alcance: tanto su vida como el mundo sólo le son accesibles desde sí mismo. Leemos en Hume:

---

<sup>252</sup> THOREAU, 29 de septiembre de 1851, 1992, p. 111.

<sup>253</sup> Paco Calavera en *La noche canalla*, 2015. Como vemos, el monólogo comienza igual que en otro ejemplo que pusimos en el apartado de la poética a propósito de la poliacroasis: este es un ejemplo claro de cómo el texto del monólogo cambia según las actuaciones.



«En cuanto a mí, cuanto más íntimamente me adentro en lo que llamo *mí mismo* (*myself*), topo siempre con alguna suerte de percepción particular, de calor o frío, luz o sombra, amor u odio, dolor o placer. Nunca, en ningún momento, me atrapo a *mí mismo* sin una percepción, ni puedo nunca observar otra cosa que la percepción.»

Es a través del yo mediante lo cual se accede a la búsqueda del conocimiento. Dicha búsqueda del conocimiento consiste en la confrontación de las ideas específicas –conocimiento, creencia, justificación, verdad, conciencia, inteligencia, razón y fuentes del conocimiento– con las de otros ámbitos científicos y experimentales –ciencia cognitiva, ingeniería del conocimiento, sociología del conocimiento, teorías del significado...–. El monólogo epistemológico es una invitación al conflicto entre la realidad y lo que contamos que es la realidad, entre pensamiento y creencia, razón y fé.

«La religión ha convencido realmente a la gente de que hay un tipo invisible en el cielo, que vigila todo lo que haces, cada minuto de cada día, y ese hombre invisible tiene una lista especial de diez cosas que no quiere que hagas, y si haces cualquiera de ellas, tiene un sitio especial lleno de fuego, humo, tortura y desesperación, al que te enviará para sufrir, quemarte, arder, gritar y llorar hasta el fin de los tiempos... pero te ama.»<sup>254</sup>

La comedia epistemológica se construye desde la duda, desde el cuestionamiento sin que haya una respuesta. Dice Carlin:

«My interest in “issues” is merely to point out how badly we’re doing, not to suggest a way we might do better. Don’t confuse me with those who cling to hope. I enjoy describing how things are, I have no interest in how they “ought to be”. And I certainly have no interest in fixing them. I sincerely believe that if you think there’s a solution, you’re part of the problem»<sup>255</sup>

---

<sup>254</sup> George Carlin, *You are all Diseased*, 1999.

<sup>255</sup> CARLIN, George, 1997, *Ibidem*.

En palabras de Manuel Sacristán, «todo pensamiento decente tiene que estar siempre en crisis»<sup>256</sup>. Sin embargo, «el lenguaje poético destruye la estructura opositiva, en la que opera el semantismo de la lengua. (...) El significado poético es totalitario. No tiene opuesto.»<sup>257</sup> Así en la comedia, esa duda, o el dibujo tenue de su improbable certeza, comprende la finitud de su propio significado, de manera que su desazón, su desgarrada incertidumbre, lo que Ángel González llamaría «la enloquecida fuerza del desaliento», se erige como un gancho axiomático desde el que descolgar toda la estrategia retórica de sus planteamientos, toda la carga semántica del monólogo, toda su guasa.

---

<sup>256</sup> SACRISTÁN, Manuel, “Entrevista con *Argumentos*”, en Francisco Fdez. Buey y Salvador López Arnal (eds.), *De la primavera de Praga al marxismo ecologista. Entrevistas con Manuel Sacristán*, Madrid: Los libros de la catarata, 2004; la cita en pág. 203.

<sup>257</sup> COHEN, Jean, *El lenguaje de la poesía*, Madrid: Gredos, 1982, p. 115.

### 10.1.3 Monólogo de la catarsis.

*Leonard Cohen, hijo de puta  
Ignatius*

El concepto de catarsis [*katharsis*: purgación, purificación], utilizado originariamente en medicina –para Hipócrates, catarsis es la expulsión de los malos “humores” corporales) y en la escuela pitagórica: la música tendría un valor catártico; mediante ella, el alma se libera de sus tensiones y deriva hacia un estado de armonía y equilibrio. De esta doble fuente arrancarían la noción aristotélica de catarsis, aplicada a la interpretación de la tragedia, en cuya representación se produciría una agitación del espíritu y una descarga afectiva en el ánimo del espectador, al identificarse este con el héroe que, por su situación dramática, trasvasaría un doble sentimiento: de piedad y de terror.

En el ejemplo de una comedia arquetípica como el *Edipo, rey*, de Sófocles, la contemplación de la situación desgraciada del héroe engendra en el espectador un sentimiento de conmiseración y piedad, al tiempo que el horror sentido por el propio Edipo ante lo detestable de sus actos –que el asume como inevitables por la fuerza del destino–, se convertiría en causa de terror para los asistentes ante lo ineludible de dicho destino. De esta forma el espectador quedaría purificado de sus pasiones, al experimentar en sí esos sentimientos de piedad y terror.

La interpretación de este concepto aristotélico de catarsis ha variado históricamente. En el Renacimiento surge una doble explicación: estoica (la

catarsis debe ayudar al espectador a educar y dominar sus sentimientos y emotividad) y ético-cristiana (la contemplación de las desgracias del héroe debe mover al hombre al arrepentimiento de sus vicios y a la purificación de sus pasiones). En el drama burgués del siglo XVIII, Diderot y Lessing –frente a Rousseau, que la consideró una emoción pasajera, vana y estéril– creen que la catarsis no ha de eliminar las pasiones del espectador, sino «transformarlas en virtudes y en participación emocional ante lo patético y lo sublime»<sup>258</sup>.

En el teatro romántico y posromántico se cultiva una nueva forma de catarsis que surge de la provocación de las emociones del público ante la presencia en escena de lo grotesco, lo monstruoso y lo sublime, según afirma Víctor Hugo en su *Prefacio a Cronwell* (1927), y ante «diversas formas de crueldad»<sup>259</sup>. La mayor oposición a ella se produjo, como adelantábamos antes, con B. Brecht, quien la asimiló a la enajenación ideológica del espectador y a la exaltación de los valores ahistóricos de los personajes.

Hablamos de *comedia catártica* cuando el acto cómico incluye este tipo de situaciones o planteamientos deliberadamente desconcertantes, patéticos o terroríficos, ya sea mediante gritos –el sublime ‘grito sordo’ de Ignatius Farray-, como mediante la *actio* y la *pronuntiatio*.

Un buen ejemplo es el de Sam Kinison, cuya puesta en escena –melena descuidada, gabardina larga y cerrada, movimientos desconcertantes por el

---

<sup>258</sup> PAVIS, P., *Diccionario de Teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona: Paidós, 1983 (1980).

<sup>259</sup> ARTAUD, A., *El teatro y su doble*, Barcelona: Edhasa, 1978.

escenario, gritos– y su desquiciada *pronuntiatio* inciden de manera evidente no solo en la percepción del espectador, sino también sobre su confort y sus afectos. Ver su acto<sup>260</sup> es, en sí, una experiencia.

El caso de Ignatius Farray es, igualmente, paradigmático. Su acto, uno de los más ricos y complejos del panorama nacional, abunda en picos de agitación emocional, en medio de un permanente fluir entre lo patético, lo sublime y lo grotesco.

Su aspecto desaliñado –pantalones cortos, camiseta, tirantes, barba descuidada, a veces una camisa hawaiana de manga corta, o un chaleco abierto, sin más, o directamente sin nada encima, mostrando una desnudez que se aleja mucho de la convención de tratar de ocultar lo opuesto a un cuerpo escultural– sirve como premisa para algunas de sus escenas más memorables.

«Yo creo que cuando una mujer se acuesta conmigo, y se levanta por la mañana y me ve, piensa: madre mía, de lo que soy capaz»<sup>261</sup>.

En algunos momentos, su aspecto físico o sus defectos son directamente el objeto de su comedia:

«Yo tengo casi nueve dioptrías en cada ojo, y la gente se ríe de mí, porque tengo casi nueve dioptrías en cada ojo. Y yo me descojono. De los que tienen

---

<sup>260</sup> Un ejemplo de la comedia de Sam Kinison:  
<https://www.youtube.com/watch?v=oTSimu58jVY>

<sup>261</sup> De un monólogo de Ignatius Farray. No se encuentra testimonio documental en Internet.

veinte. Cuando nací ya tenía casi nueve dioptrías, y no me pudieron poner gafas hasta que me creció la nariz. Luego el médico me dijo que me iban a poner gafas, y más adelante, cuando hubiese dinero, los cristales. Y solo me pusieron uno, así que yo iba con un cristal en un ojo, y un parche en el otro. Y me rompí una pierna. El otro día, en una actuación, me dice una chica: “claro, es gracioso porque cuenta cosas que nos pasan a todos”.»<sup>262</sup>

A veces directamente sintetiza toda una línea de pensamiento en una única imagen lapidaria:

«Yo tengo dos posturas para follar: con gafas o sin gafas.»<sup>263</sup>

Sus actuaciones están salpicadas por constantes cambios de inflexión en la voz: tan pronto habla muy despacio y bajito, como se pone a gritar o intercala su propia risa en medio de la exposición.

El texto está jalonado por expresiones impactantes que estallan en la mente del espectador, provocando una suerte de sensaciones que van desde el rechazo hasta el desconcierto y la perplejidad, y que, una vez accedes a su universo expresivo, cobran un significado que rompe de manera abrupta con el significante.

«Leonard Cohen, hijo de puta. Woody Allen, hijo de puta. David Bowie, hijo de puta.»<sup>264</sup>

---

<sup>262</sup> De Ignatius Farray. Sin referencia.

<sup>263</sup> Ibídem.

<sup>264</sup> Ibídem.

Sus argumentaciones, en ocasiones estremecedoras, son repetidas anafóricamente a modo de mantra desafiante:

«Ahora ya da pereza matar a Barcak Obama. Ahora ya da pereza matar a Barack Obama. Forma parte de ese selecto grupo de maduritos poco asesinables.»<sup>265</sup>

Su *actio* es un muestrario de ruptura y choque, creando situaciones de indudable impacto en el espectador cada vez que sale de la convención del escenario –escapando de la iluminación o de la constricción de la voz amplificada por el micrófono–, paseándose entre el público semidesnudo y sudoroso, hasta sacar a un espectador masculino para chuparle los pezones.

En este contexto, los temas que habita su comedia son un mapa muy íntimo de alta epistemología

---

<sup>265</sup> Este ejemplo ya fue analizado en el capítulo destinado a la poética, donde se trataba del asunto de que toda *opus* está compuesto por *res* y *verba*.

#### 10.1.4 Monólogo de personaje.

Hablamos de comedia de personaje cuando tanto la creación del texto como la ejecución del monólogo cómico están realizadas a partir de un yo marcadamente ficcional, ya sea como una sublimación de la propia identidad, ya sea una nueva, completamente distinta a la identidad del cómico.

Casos especialmente significativos son el de la americana Rachel Arieff, quien suele disfrazarse con ropa muy llamativa y provocadora, y una gorra de policía, como con un aire *burlesque* o cabaretero, lo cual resulta potenciado por su marcado acento extranjero, y una *actio* marcadamente provocadora.

«Sé lo que estáis pensando, puedo leerlo en vuestra caras: ¿por qué se viste así? Bien: porque puedo. ¡Yo puedo! Mira, os explico: yo he estado luchando durante toda mi vida por liberarme de trabajos de oficina, porque lo que realmente me llena es poder vestirme como una puta transexual.»<sup>266</sup>

Si bien cualquier cómico no es sino una versión ficcional de su identidad real, en estos casos hay una intención evidente por encarnar una identidad distinta, ya sea por amplificar ciertos rasgos cómicos (la excentricidad, la falta de inteligencia, la maldad, la ingenuidad, etc.), ya sea para generar una nueva perspectiva desde la que escudriñar la realidad.

Necesariamente, el hecho de que consideremos que sea *comedia de personaje*, por decisión deliberada del emisor, no implica que, como indicábamos

---

<sup>266</sup> Rachel Arieff en *Central de cómicos*. El monólogo entero puede verse en su propia web, [www.rachelarieff.com/videos](http://www.rachelarieff.com/videos).



en la introducción a esta propuesta de tipología, también desde el punto de vista del emisor, estemos hablando de otros tipos de comedia. En el ejemplo anterior de Rachel Arieff, desde su *comedia de personaje*, en los bloques en los que bromea con la realidad política de la situación lingüística de Cataluña, podríamos hablar también de *comedia de denuncia*, así como de *comedia observacional* y, en según qué casos, *comedia epistemológica*.

«Yo vivo en Cataluña y la verdad es que me siento muy en familia, porque mi familia tampoco me aguanta. Cataluña es increíble, me encanta Cataluña, es [sic] muy generoso. ¿Sabéis que Cataluña ha acogido a millones de personas de los países más pobres del mundo, todos desesperados por hablar en catalán, porque en sus países no les dejan? ¿Quién habla catalán en Pakistán? Nadie. Por eso vienen aquí, todos, huyendo de la represión anticatalanista de sus gobiernos chungos, ansiosos por ser “normalizados”. No sé si [lo] sabéis, pero si eres inmigrante el gobierno de Cataluña tiene un programa para ti que se llama “normalización lingüística”, y es para ayudar a los inmigrantes a integrarse en la sociedad. Me encanta el término “normalización lingüística”, es tan Alemania, años treinta (...) Sí, normalízame, Artur Mas, he sido una inmigrante muy insumisa (...) Sí, normalización lingüística, como si hubiese algo “anormal” en hablar en castellano, como si la gente que habla en castellano fuesen unas células cancerosas formando un melanoma en la sociedad catalana»<sup>267</sup>

En el caso del cómico británico Emo Phillips, su personaje, marcadamente naif, provoca verdaderos momentos de contraste entre desde dónde plantea su identidad, cómo ejecuta su *actio*<sup>268</sup> y lo corrosivo y crítico de su mensaje.

Uno de los casos paradigmáticos de este tipo de comedia en España es el de Esther Gimeno y su *stand-up* a partir de la creación de dos personajes, a saber: uno,

---

<sup>267</sup> Rachel Arieff, *ibídem*.

<sup>268</sup> Una buena muestra la encontramos en una actuación londinense de 1990: <https://www.youtube.com/watch?v=2dz7LOgVEso>

Madame Gimeno<sup>269</sup>, que parece venir directamente del *burlesque* más parisino y decadente, con sofisticados trajes y apretados corsés, en armonía con una personalidad marcadamente experimentada de *femme fatale*, de mirada grave y veterana, con el corazón cosido a cicatrices, como de vuelta; el otro, “La Jenny”, una veterana y deslenguada *choni* que nos invita a mirar el mundo desde los ojos de alguien a quien nunca veríamos haciendo *stand-up*.

El caso de Madame Gimeno, y según la propia Esther, la idea surge en plena crisis económica, como en una especie de reivindicación de la decadencia más cabaretera, donde el contexto social y cultural impregnan los presupuestos artísticos de la criatura: la vieja meretriz y su pose de prostituta retirada, pasada de vueltas, pero que ha conocido los rincones más sórdidos y la intimidad más honda del ser humano, ostenta ese grado de sabiduría que todas las literaturas –en España, desde Trotaconventos y la universal Celestina– otorgan a este tipo de personajes.

La génesis del personaje tiene una relación inmediata con el contexto en el que se forja: ella es la maestra de ceremonias de un local de comedia, la que presenta el espectáculo y da paso a las actuaciones de los otros cómicos, al tiempo que se ocupa de la relación con el local y con el público. Indudablemente, hay una íntima relación entre esta figura y la de la experimentada meretriz que gestiona las vidas de sus ingenuas prostitutas, lo cual se ve secretamente acrecentado por la naturaleza de los dos legendarios oficios: el de humorista y el de prostituta. En

---

<sup>269</sup> Para hacernos una idea de Madame Gimeno:  
<https://www.youtube.com/watch?v=kFhaqBSwZY>

ambos casos, nos referimos a personas encarnando un personaje cuya tarea es la de hacer disfrutar a otras personas a cambio de algo –generalmente dinero–, independientemente de que tengan o no ganas de hacerlo. De este modo, el resto de los cómicos juegan la ambigüedad del papel que se les otorga, llegando a salir a actuar también ataviados con elementos decorativos afines al espectáculo (pelucas, tirantes, chalecos, sombreros de copa, corsés), situación que nos retrotrae al marco de los espectáculos de vodevil en los que se gestó originariamente el *stand-up*, y desde donde evolucionó a partir de la relación íntima entre público y personajes, como, por ejemplo, en la propia comedia de Lenny Bruce.

La propuesta, además de enriquecer los parámetros del monólogo cómico, nos sugiere esa idea tan intrínseca del *stand-up* como expresión artística que nace de la verdad y el dolor, al identificar al *yo artístico* desde el que se fragua al comedia con el personaje de *la madame*, encarnación indiscutible de la experiencia extrema de la condición humana, y estableciéndose como el punto de partida para una nueva creación, en una suerte de *comedia epistemológica* o, incluso, *de la catarsis*. Esta epistemología es el resultado de una destrucción –vital y moral– que, como en el caso del pendenciero Íñigo López de Loyola, quien «hasta los veintiséis años de su edad fue hombre dado a las vanidades del mundo, y principalmente se deleitaba en ejercicio de armas con una grande y vano deseo de ganar honra»<sup>270</sup>, a raíz de una intensa experiencia de sufrimiento físico y desgarró emocional, germinó en Ignacio de Loyola –paradigma de la espiritualidad autocognoscitiva–, o en el caso de la agri dulce biografía de Miguel de Cervantes, desde cuyo fracaso

---

<sup>270</sup> LOYOLA, Ignacio de, *El peregrino: autobiografía de S. Ignacio de Loyola*, ed. de José María Rambla Blanch, S.I., en Bilbao: Mensajero, 2011 (1983), p. 27.

germinó toda la poesía del *Quijote*, sirven como abono para una destilada y profunda sabiduría. En palabras de Ricardo Piglia, «esa rara lucidez de cuando se ha logrado fracasar lo suficiente»<sup>271</sup>.

El caso de la Jenny es otro ejemplo claro de este tipo de comedia, donde Esther Gimeno se transforma en un personaje ajeno a sí misma, *La Jenny*, la veterana *choni* –decíamos–, desde cuyas desencantadas filias y sus acomplejadas fobias nos adentramos en un mundo irreverente y lleno de contrastes. Si bien ya habíamos descubierto la potencia que tenía el contraste entre el personaje y los temas de los que se ocupa, como en el caso del macarra ilustrado que encarna Agustín Jiménez (ese pseudoignorante que articula en un mismo bloque la premisa más ligera con algunas conclusiones de alta metafísica), en este último caso no deja de ser un recurso puntual de un personaje que es la prolongación cómica de la persona, mientras que en el primero la relación entre persona y personaje es prácticamente inexistente. Dicho de otra manera, los monólogos de Agustín Jiménez siempre presentan al mismo Agustín Jiménez, mientras que Esther Gimeno-personaje y *La Jenny* son caracteres completamente distintos.

De igual modo, algunos rasgos de la *comedia de personaje* surgen en medio del *stand-up* de ciertos artistas que lo potencian y lo explotan: ya hemos mencionado al ‘macarra’ de Agustín Jiménez, y podríamos pensar en ‘tontito’ de Joaquín Reyes –un personaje modulado tanto en la *actio* como en la *pronuntiatio*, es decir: por la inflexión de voz, los gestos, las expresiones y los inesperados e ingenuos remates–, el histriónico Toni Moog y sus características expresiones que

---

<sup>271</sup> PIGLIA, Ricardo, *Plata quemada*, Barcelona: Anagrama, 2000. BUSCAR REFERENCIA.

prácticamente han formado un propio idiolecto (el popular “que pum que pam”), o el ‘hijoputa’ de Miguel Lago, el cual, aunque es un tema recurrente en varios cómicos (Jorge Segura, Joaquín Reyes), él consigue darle consistencia de personaje, convirtiéndolo en un auténtico *alter ego* de su persona. Otros casos significativos de cómicos que parecen transformarse en un personaje son el de Flipy o el del propio Ignatius.

Uno de los ejemplos más brillantes de este tipo de comedia es el del británico Eddie Izzard, en cuyos especiales se llega directamente a travestir de manera plausiblemente provocativa, aunque, curiosamente, nada de lo que dice tiene que ver con el personaje. El caso de Izzard es muy singular: él empezó actuando normal, luego empezó a pintarse las uñas y los ojos, llegó hasta el más puro travestismo en su espectáculo *Sexy*, y, posteriormente, fue abandonándolo poco a poco, hasta volver otra vez a pintarse solo las uñas y los ojos. En el caso de Izzard parece más un asunto de distinción o provocación, lo cual le ha llevado a que, según cuenta, le hayan agredido en tres ocasiones, lo cual propició la creación de uno de sus más celebrados bloques sobre las artes marciales.

Los rasgos más distintivos de este tipo de comedia no difieren de los de cualquier otro tipo, salvo por lo de que el emisor está notablemente alejado de la identidad del artista. Esta particularidad se aproxima bastante a la idea del distanciamiento [*verfremdungseffekt*: efecto de extrañamiento] del teatro épico. Aunque la forma propia del drama brechtiano<sup>272</sup> no tiene nada que ver con la

---

<sup>272</sup> El teatro épico sustituye la pura mimesis o representación de los acontecimientos por una exposición de los mismos, en una serie de escenas-relato. De esta forma, sin dejar de dramatizar la acción, dan prioridad al punto de vista del narrador, que trata de provocar, a

*comedia de personaje*, el hecho de que no nos encontremos al estereotipo de cómico ejecutando un acto de *stand-up*, sino a un personaje ajeno a la identidad del artista, funciona como catalizador para que se rompa la “ilusión” del monólogo cómico al uso.

Dicho lo cual, el espectador identifica más fácilmente el marco de ficción en el que se desarrolla la comedia, permitiendo al artista alcanzar niveles más altos de trasgresión, tanto en los temas como en las perspectivas que adopta. El personaje, en este caso, se convierte en un disfraz y en una marca de ficción, ahora necesaria para que el receptor asuma el pacto autoficcional.

---

su vez, la toma de posición de los espectadores sobre lo que en escena se está relatando o representando.

### 10.1.5 Monólogo de comedia alternativa.

*Escribe para ti mismo, recogido, asombrado.*  
Kerouac

La consideración de cualquier tipo de expresión artística como “alternativa”, frente a otras propuestas que, en este caso, serían “no-alternativas”, en el sentido de “consolidadas”, legitimadas por su éxito o por su aceptación, no escapa de una previsible polémica: la propia esencia de toda obra de arte, como expresión única y genuina de algo, indefectiblemente lo es. En este sentido, todo arte es *alternativo*, entre otras cosas, por su pretensión constante por el discurso otro, diferente, inesperado, sorprendente.

Si nos aproximamos a la comedia de *stand-up*, su propio origen está indefectiblemente ligado a lo alternativo, a lo *underground*, al desarrollarse al margen de la actividad pública cultural, y no pocas veces relacionada con los paradigmas de la generación *beat*, precisamente por algunas de sus más fecundas ideas, como su rechazo a los valores clásicos, el uso de las drogas y la liberación sexual. Con todo, dicha propuesta fue posteriormente absorbida por la cultura de masas, con la paradoja que conlleva la transformación de lo alternativo en lo *mainstream*.

Aunque uno de los rasgos poéticos fundacionales del monólogo cómico tenga que ver con la contracultura, hablamos de *comedia alternativa* desde el punto del vista del emisor cuando hay un deliberado afán por parte del

monologuista por proponer nuevas formas de hacer comedia, esto es, de desmarcarse de lo que hasta ahora ha tenido éxito o esté aceptado, ya sea a la hora de tocar temas originales, extraños o polémicos, ya sea por el modo de abordarlos, escapando de las convenciones, los referentes y el estilo. Paradójicamente, aunque este tipo de expresión pretenda romper con el canon, con “lo *mainstream*”, el hecho de que logre triunfar en su propósito –en realidad, todo artista no busca sino el reconocimiento valoracional de su obra<sup>273</sup>– eliminaría, en rigor, su etiqueta de “alternativa” para erigirse como una nueva tendencia que otros deberán seguir, si quieren beber de su triunfo, o abandonar y buscar un camino nuevo, distinto, otra vez “alternativo”, y así *ad infinitum*.

La *comedia alternativa* es frecuente en los clubes de comedia y salas de micro abierto, donde los artistas buscan nuevos modos de expresión en un contexto marcadamente experimental. Este tipo de representaciones, en las que el espectador es consciente de que no está asistiendo a un espectáculo cerrado, sino que los cómicos están probando nuevo material, ya sea solo el texto, ya sea la forma de interpretarlo, o ambas cosas, y aunque en la mayoría de las ocasiones lo que se busca es confrontar esas ideas nuevas con el público para conocer sus reacciones sin otra intención que la de llevarlas al espectáculo profesional *no alternativo*, también es un campo de cultivo para nuevas y arriesgadas propuestas, convirtiendo el escenario en un auténtico laboratorio de comedia, un espacio abierto al borrador y al trabajo a base de ensayo-error. No es difícil, de hecho,

---

<sup>273</sup> Sobre este tema, resulta interesante la novela de Paul Auster, *El libro de las ilusiones*, Barcelona: Anagrama, 2009 (2002), donde uno de los personajes, un conocido director y actor cómico de cine mudo, desaparece misteriosamente y emprende la solitaria y secreta creación de toda una obra artística sin la pretensión de que nadie pueda acceder a ella, y con la idea de, finalmente, destruirla.



asistir al momento en el que el cómico directamente saca el texto nuevo que quiere rodar, e incluso, en ocasiones, no son pocos los cómicos que sacan un bolígrafo y directamente van tachando aquello que no funciona.

En este sentido, si bien en otros países, como Estados Unidos, Irlanda e Inglaterra, estos lugares son fundamentales para gestar los ritmos de las nuevas propuestas humorísticas, en España han proliferado notablemente a partir de lo que fue el primer germen de este tipo de locales, el pub irlandés *Triskel*, en el madrileño barrio de Malasaña, donde un grupo de cómicos se dedicaban a probar comedia, a veces ante un minoritario público, y del que luego germinaron otras propuestas, como el Madrid Comedy Club, luego exportado a Murcia (Murcia Comedy Club), Almería (Almería Comedy Club), Mallorca (Mallorca Comedy Club), Barcelona (Barcelona Comedy Club, luego *Stand-up* Comedy Club), o las nuevas propuestas madrileñas, como el Madafakas Comedy Club, el Petit Comité Comedy Club, el Cooltoresas Comedy, el Cachorros Comedy Club, o el Pic Nic Comedy Club, que podemos ver representado en la serie de televisión *El fin de la comedia*.

Por otro lado, se dan casos de espectáculos abiertamente “alternativos” en cuanto a experimentales o únicos, en cuya frescura y originalidad está la clave de gran parte de su éxito.

Pensemos, por ejemplo, en las representaciones del espectáculo *Ultrashow*, de Miguel Noguera, cuya poética le sitúa en un lugar de difícil clasificación incluso para los más avezados críticos:

«¿Qué es el *Ultrashow*? Superación evolutiva del tradicional monólogo de humor o su excéntrico equivalente en un Universo Paralelo donde la comedia se sustenta en la incomodidad, la imagen chocante (y, a menudo, pesadillesca), y la violenta, casi bárbara ruptura de las expectativas, *Ultrashow* es el particular formato acuñado por Miguel Noguera, un señor que, probablemente, no es exactamente un cómico, ni todo lo contrario. Hay quien ha querido encasillarse en las dinámicas del poshumor, pero Noguera, que empezó poniendo a prueba su sentido del espectáculo en circuitos del arte alternativo antes de llenar teatros y convertirse en la trufa más rara dentro de los *late-shows* de Buenafuente, es quizá lo más relevante que le ha ocurrido al humor español desde... Chiquito de la Calzada. Un experimentalista dispuesto a hacer con la risa lo que un físico cuántico haría con el tejido de la realidad.»<sup>274</sup>

Si ya es difícil clasificar a Miguel Noguera, de igual modo nos sucede con su constantemente renovado *Ultrashow*. En las propias entrevistas a Noguera en diversos medios de comunicación (prensa, radio y televisión, no es fácil hacer acopio de todas: su popularidad crece cada día más), es tema recurrente la consabida pregunta acerca de qué es exactamente eso que hace, a qué se dedica. Él escapa deliberadamente de la etiqueta de “cómico”, según pide, aunque no falta quien le señala que, en rigor, de lo que se trata es de hacer reír a la gente. Porque el público que asiste a un *Ultrashow* se ríe, aunque también se apabulla, se impresiona, sufre. Afirma Costa: «Lo más diabólico de un *Ultrashow* es que se resiste a ser contado. Tiene que ser vivido, aunque sea el precio de experimentar más estupor que risa»<sup>275</sup>.

¿Cómo ha llegado a construir este tipo de comedia? ¿Cuáles son sus antecedentes? Jordi Costa trata un pequeño mapa conjetural:

---

<sup>274</sup> COSTA, Jordi, «Miguel Noguera: ¿el Ferran Adrià de la risa?», en el suplemento *Tentaciones* del diario *El País*, 21 de octubre de 2011. En internet: <http://tentaciones.elpais.com/2011/10/miguel-noguera-el-ferran-adria-de-la-risa.html>

<sup>275</sup> COSTA, Jordi, *Ibidem*.

«Se tiende a pensar que el humor español consiste esencialmente en chistes de mariquitas, gangosos, y demás grimosas especialidades, pero lo cierto es que la vena radical de Miguel Noguera tiene sus precedentes en *sketchs* tan legendarios como aquel en que Tip y Coll daban instrucciones para llenar un vaso de agua (con traducción simultánea al francés macarrónico) o en ese gesto casi suicida que llevó a Toni Leblanc a comerse parsimoniosamente una manzana en un programa de José María Íñigo. La alteración del código genético del chiste también tiene sus precedentes en Arroyito y Pozuelón, los personajes de Faemino y Cansado que mataban la lógica cómica del formato abriendo un juego de digresiones fractales, o en la frustración de la *punchline* (el remate del chiste) que proponía Juan de la Cosa, creación del fenómeno tristemente efímero Ángel Garó, o en la intuitiva, asilvestrada desestructuración de un Chiquito de la Calzada.»<sup>276</sup>

El crítico Jordi Costa se limita aquí a dar algunas pinceladas diacrónicas en torno a esa intuición que es la destrucción de la comedia al uso, de los códigos que la mayoría asume como propios del humor, como el hecho de que tenga que haber ingenio, de que se parta de una premisa para alcanzar un remate, de que, dentro del absurdo de una broma, exista cierta lógica, etc. Aproximaciones todas al ingobernable género del *Ultrashow*, el cual, como en otras felices propuestas de la Historia de la Literatura (pensemos, por ejemplo, en toda esa bibliografía especializada que lleva décadas tratando de clasificar a *La Celestina*), escapa de cualquier categoría con toda la violencia natural de las obras de arte que nacen siendo vanguardia. Advierte Costa: «Hay que seguir la pista a Noguera: es la mejor manera de intuir el futuro de lo divertido»<sup>277</sup>.

Uno de los rasgos más representativos de este tipo de comedia es su marcado carácter investigacional, que se traduce en una búsqueda constante de las

---

<sup>276</sup> COSTA, Jordi, *Ibidem*.

<sup>277</sup> COSTA, Jordi, *Ibidem*.

fronteras y los límites, no solo en el modo de expresarse, sino, especialmente, en los temas que se abordan, ajenos a la convención y más próximos al tabú y a la censura, como el racismo, la pedofilia, las enfermedades, las grandes tragedias, la escatología explícita o la política.

«Nunca me han caído bien los discapacitados. A ver, a ver, tranquilidad: no los conozco a todos. Seguro que los hay majos, pero realmente les tengo un poco de manía. Sabéis que el gobierno les da dinero por tener una discapacidad, ¿no? Y hay muchos casos en los que está muy justificado: una persona con problemas de movilidad, que necesita una ayuda... Pero a lo mejor, imagínate, hay un tío al que le falta un pie. Y su vida puede ser de puta madre, simplemente le falta un pie. Puede tener un buen trabajo, una novia guapa, una vida plena... Y el gobierno le da dinero. Y luego me tienes a mí, por ejemplo: yo tengo la nariz grande, soy muy torpe con las cosas, muy despistado, no se me da bien nada, no sé hablar con las chicas... Y digo: si juntas todo esto, ¿no equivale a una discapacidad? (...) ¿Qué pasa con los que estamos demasiado tarados como para poder tener una vida normal, pero no lo bastante como para que te consideren discapacitado? Estamos en un vacío legal. Si yo mañana quiero montar un espectáculo en el que ponga a luchar a retrasados contra un hipopótamo, el Estado me lo va a prohibir, y es normal que sea así, aunque ¿quién no querría ver eso? Sin embargo, Jesulín de Ubrique sale a luchar todas las semanas contra un toro y nadie dice nada. ¿Por qué? Porque Jesulín de Ubrique está en el vacío legal.»<sup>278</sup>

Si tenemos en cuenta la célebre afirmación de Woody Allen de que la «comedia es tragedia más tiempo», la pretensión de este tipo de humor, en según qué casos, es precisamente eliminar lo más posible este margen temporal, buscando, en algunos casos, la controversia del drama reciente. Como es obvio, esto no siempre logra la aceptación del público. En su estudio sobre la risa<sup>279</sup>, el neurocientífico Scott Weems menciona uno de los casos más comentados de los

---

<sup>278</sup> Denny Horror, *Live at Gres Madrid*, grabado en abril de 2013. Se puede encontrar en Youtube, "Denny Horror, Blanco y Negro". [https://www.youtube.com/watch?v=FLE66\\_dIKII](https://www.youtube.com/watch?v=FLE66_dIKII)

<sup>279</sup> WEEMS, Scott, *Ja. La ciencia de cuándo reímos y por qué*, Madrid: Taurus, 2015, p. 24-6.

últimos años. Tuvo lugar en el célebre Friar's Club de Nueva York, una semana después de los ataques del 11 de septiembre de 2001:

«El anfitrión Jimmy Kimmel le estaba dando la bienvenida al escenario a Gilbert Gottfried para burlarse del invitado de honor de la velada, el fundador de *Playboy* Hugh Hefner. Todos los que habían salido antes que él habían evitado los chistes de trasfondo político o social. Aunque algunos se habían referido a la reciente tragedia, los comentarios habían sido breves y respetuosos. Más que abordar el tema preponderante del momento, se habían limitado a chistes de penes y comentarios acerca del estilo de vida de soltero de Hefner.

Gottfried comenzó su actuación con unos cuantos chistes nada arriesgados, incluido uno en el que afirmaba que Hefner necesitaba Viagra. A continuación dio un paso más allá y contó un chiste sobre musulmanes<sup>280</sup>. La multitud se rio, así que Gottfried decidió ir a por todas.

–Esta noche tengo que irme pronto. Tengo que volar a Los Ángeles. No he podido conseguir vuelo directo, y he de hacer escala en el Empire State Building.

Siguió un silencio. La gente comenzaba a sentirse incómoda, y varias personas se quedaron boquiabiertas. A continuación, la sala se llenó de abucheos.

–¡Aún no es el momento! –gritaron algunos miembros del público. Lo que antes había sido un público alegre y cómplice se había convertido en un conjunto de expresiones y miradas de reproche.

Curiosamente, lo más interesante de la anécdota vino después, cuando el experimentado Gottfried, un profesional de la comedia con más de veinte años de experiencia, en lugar de recular o dejar el escenario, lo que hizo fue contar un

---

<sup>280</sup> El chiste, intraducible, consistía en decir que su nombre musulmán era Hasn't Been Laid, fonéticamente equivalente a Hasán Bin Led, que significa «no se ha acostado con nadie».

chiste<sup>281</sup> muy largo y muy guarro con el que consiguió recuperar al público y gracias al cual se convirtió en una leyenda en los clubes de comedia de Nueva York.

También hay, en la comedia alternativa, una vindicación constante de lo raro o lo excéntrico, lo que de ningún modo interesa, lo perfectamente prescindible.

«Ahora te entran [los de *Greenpeace*] y es como “¡pírate de aquí, hombre, pesado...! Putos pesados, están por todas partes. Lo que tendría que hacer *Greenpeace* para sensibilizar a la gente otra vez es poner osos panda de verdad en la puerta de la FNAC; un oso panda con un peto azul: “¿Sabes que el gobierno chino ha matado a mi familia?”, y tú: “Oh, no sabía nada, oso panda...” Lo que pasa es que en un par de semanas ya estaríamos otra vez insensibilizados, y sería en plan “¡Pírate de aquí! Putos osos panda, colega: están por todas partes”. Y empezaría a haber leyendas urbanas racistas sobre los osos panda: “Pues un colega mío trabaja con osos panda y son súper traicioneros. Los osos panda no quieren trabajar, solo vienen a España a cobrar la subvención y comer bambú. Siempre con sus putos rugidos de oso panda, ¡que aprendan el castellano! A mí me parece muy bien que vengan los osos panda, pero primero trabajo para los osos pardos españoles”.<sup>282</sup>

---

<sup>281</sup> El chiste en cuestión se titula “Los aristócratas”, también conocido como “Los debonaires” o “Los sofisticados”; es un chiste clásico de la época del vodevil que, andando el tiempo, se convirtió en un chiste bandera del humor sucio. El cómico Steven Wright afirma que es una especie de saludo secreto entre cómicos, ya que es muy difícil conseguir triunfar contándolo, y tiene un alto grado de improvisación. El chiste en sí tiene una estructura muy clara: la premisa es el encuentro entre una familia de artistas y un promotor teatral, al que le proponen un número muy bueno. Cuando el promotor pregunta en qué consiste, los familiares comienzan a ejecutar toda una suerte de actos tabú, como incesto, violación, coprofagia, bestialismo, necrofilia, asesinato, etc.: todo lo que el cómico quiera añadir, con los detalles que quiera meter, alargándolo cuanto considere oportuno. Al acabar la horripilante escena, el promotor pregunta cómo se llama el número, a lo que el *pater familias* responde con orgullo: “Los aristócratas”. Hay varios estudios en torno al chiste que proponen que la gracia no solo está en la extrema discordancia entre el nombre del acto, el orgullo con el que se presenta y la vileza de las acciones que se representan, sino que además hay una sátira social dirigida hacia la aristocracia. Paul Provenza dirigió una película documental, *Los aristócratas*, estrenada en 2005 en el Sundance Film Festival, basada en grabaciones tomadas durante varios años con infinidad de cómicos célebres hablando del chiste, contando detalles de sus versiones, y reflexionando sobre su poética. En Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=CVH5ZFggszI>

<sup>282</sup> Denny Horror, *Live at Gres Madrid*, 2013.

Todo esto le otorga un carácter exclusivista y minoritario, codificada para un público concreto –podría hablarse, con precaución, de cierto elitismo–, lo cual se manifiesta en el uso de referentes elevados, intertextualidad cultural, el uso de una cuidada elocuencia, con algunos picos de lirismo, la ruptura de la lógica o los planteamientos surrealistas.

«Porque aquí donde veis a este hombretón tan viril... aquí dentro hay un cervatillo asustado que solo quiere una caricia (...). Yo soy vegetariano, pero no estricto: yo como huevos y leche. Y pescado. Y marisco, y cefalópodos. Yo, básicamente, no me como un animal que me pueda poner ojitos. Si puede salir en una película de Disney, no me lo como. Porque me dan pena. A ver, si alguien me asegurara que hay una granja donde solo crían animales malos, yo qué sé: pollos maltratadores, o cerdos antidisturbios, o una zorra alcandesa, no sé, o sea, animales chungos... ¡Los mato, lo estrangulo y me los como!»<sup>283</sup>

La puesta en escena suele estar en consonancia con todo lo anterior: escenarios oscuros, ropa excéntrica o cuidadosamente descuidada, una actitud desenfadada, en algunos casos el uso de guiones o chuletas, que inciden en el hecho de que, aunque de hecho es un espectáculo acabado, se trata, efectivamente, de un borrador o de una prueba.

Este tipo de comedia, sin renunciar a compartir su poética con otros tipos, como la observacional, la epistemológica, la de personaje o la catártica, sobresale como un puntal de los futuros enfoques, abanderando, en según qué casos, la expresión más vanguardista, subversiva y contracultural del género.

---

<sup>283</sup> Denny Horror, *Live at Gres Madrid*, 2013.

#### 10.1.6 Monólogo de denuncia.

Aunque la *comedia de denuncia* tiene que ver, en sentido estricto, con el tema o los temas de los que trata el monólogo, y este aspecto será algo que analizaremos más adelante desde el punto de vista del mensaje, en este caso nos vamos a centrar exclusivamente en el emisor, es decir, en el cómico, y en cómo es su actitud ante el texto que plantea.

La *comedia de denuncia* se comprende, en este sentido, dentro de una circunferencia que contiene rasgos de *comedia observacional*, no pocos recursos de la *comedia epistemológica*, así como temas y planteamientos y, como en el caso de Bill Hicks, Doug Stanhope, Sam Kinison o Ignatius Farray, algunas vetas de *comedia de la catarsis*.

El cómico se sitúa, en ocasiones, en una postura beligerante, en incluso desafiante, mientras que, en otras, su *actio* y su *pronuntiatio* guarda ciertas similitudes con la oratoria de un predicador o de un charlatán.

El artista se sirve de la comicidad para acudir a la polémica y al desafío, para ridiculizar la hipocresía y el cinismo. Los textos suelen estar contruidos en base a una implacable ironía, en ocasiones subrayada por el contraste que se produce entre la articulación de las ideas grandilocuentes y el prosaico día a día de quienes las formulan:



«Pero volviendo al tema del nacionalismo... el nacionalismo lo único que hace es enseñarte a odiar a personas a las que nunca has conocido, y de repente sientes orgullo por logros en los que nunca has tomado parte. Y fanfarroneas con ellos. Como los americanos diciendo “¡Que les jodan a los franceses! ¡Que les jodan!, si no les hubiéramos salvado el culo en la Segunda Guerra Mundial ahora estarían hablando alemán”, y yo digo: “Oh, ¿aquello fue por nosotros? ¿Fuimos nosotros? ¿Fuimos tú y yo, Tom? ¿Salvamos a los franceses? ¡Hostia! Sé que perdí la consciencia un poco después de ese cuarto chupito de *Jägermeister* la última noche, pero no recuerdo... Sé que pasamos por una ventanilla del *Wendy's* a por uno de esos sándwiches frescos que parecían tan apetecibles en los anuncios, pero entonces los pedimos y nos dimos cuenta de que no teníamos dinero, y tuvimos que darnos el piro en la segunda ventanilla, y esos gilipollas de detrás con música electrónica tuvieron que quedarse con nuestro pedido. Nos reímos de eso, pero no recuerdo lo de salvar a los franceses; estuve revisando las últimas diez llamadas de mi móvil y no había ninguna llamada entrante ni saliente de los franceses buscando refuerzos en un escuadrón; miré en mis pantalones y no había manchas de barro en mis rodillas que prueben que estuvimos reuniendo tropas en las barricadas; creo que lo único que hicimos fue ver mierdas deportivas mientras pillábamos un ciego, así que creo que deberíamos cerrar la puta boca»<sup>284</sup>

Su actitud es de enfado, indignación e incluso crispación, llevando al cómico en ocasiones a abandonar completamente el tono humorístico y creando una atmósfera similar a la de un discurso político o un sermón religioso.

«Verán, yo no creo en todo lo que escucho solo porque salga en televisión. A veces tengo que preguntarme qué es lo que pienso de determinadas cosas; de esa forma obtengo una lectura más próxima a lo que es “la verdad”. Las drogas han hecho cosas buenas por nosotros, eso es lo que creo. Es difícil de creer que esté diciendo esto: ¡Las drogas! Han hecho cosas buenas por nosotros.

“¿Qué quieres decir, Bill?” Bien: si no creen que las drogas han hecho cosas buenas por nosotros, háganme un favor: vayan a sus casas esta noche, cojan todos sus discos, sus cassettes y sus CDs, y quémenlos. Porque, ¿saben qué? Los músicos que hicieron esa gran música que enriqueció sus vidas a través de los años... ¡estaban drogadísimos! Los Beatles estaban tan drogados que dejaron que Ringo cantara un par de temas... Dime que no estaban de fiesta... “Estamos viviendo en un submarino amarillo, en un submarino amarillo...” ¿Un submarino amarillo? ¿Sabes lo drogados que estaban? Estaban tan

---

<sup>284</sup> Doug Stanhope, *No refunds*, 2007. En Youtube: [https://www.youtube.com/watch?v=7wUBIBiJ\\_uw](https://www.youtube.com/watch?v=7wUBIBiJ_uw)

drogados que tuvieron que bajar a Ringo del techo con un rastrillo para que cantara esa puta canción. “John, agarra a Ringo, está en la cornisa, ¡sácalo! ¡Uy! ¡Mirad cómo se desliza! ¡Ringo, baja, Yoko se fue, ya podemos seguir otra vez de fiesta!”

Estaban muy drogados, eran excelentes músicos, las drogas tuvieron un efecto positivo, no se puede negar su música, no se puede. Veámoslo de otra manera: estos músicos de hoy que no toman drogas, y de hecho hablan en contra de las drogas: “¡Somos rock contra las drogas!” ¡Cómo apestan! Carentes de huevos, de alma, de espíritu, marionetas corporativas de mierda, le chupan el pito a Satanás todos y cada uno de ellos [se introduce el micrófono dentro de la boca mientras hace un ruido]. “¡Somos el rock contra las drogas porque eso es lo que George Bush quiere!” [Vuelve a introducirse el micro en la boca.] “¡Somos estrellas de rock que vendemos productos de Pepsi Cola!” [Otra vez el micro en la boca.] “¡Somos estrellas de rock que vendemos productos de Taco Bell!” [Otra vez el micro en la boca.] Déjenme decirles algo. Pueden ir tallándolo en piedra y jamás lo olviden: cualquier artista que venda un producto por televisión está desde ese momento y para toda la eternidad expulsado del mundo artístico. No me importa si cagas cuadros de La Mona Lisa, ya has hecho tu puta elección. “Oh, vamos, si solo es un buen producto, está haciendo un bien a la soci..” [se interrumpe a sí mismo metiéndose el micrófono dentro de la boca] Métete es gran pene escamoso dentro de tu boca, ¡chúpalo!»<sup>285</sup>

Los temas que abordan suelen tener relevancia política o social, de manera que, junto con la risa, es frecuente que provoquen incomodidad o polémica. Aun incluso cuando se tratan temas carentes de actualidad directa, se les suele dar un enfoque actual, consecuencial, aprovechando la más mínima oportunidad para tratar, en paralelo, cualquier otro aspecto al que dirigir una crítica, por remoto que sea.

«Esta gente [del cristianismo fundamentalista] realmente cree que el mundo tiene doce mil años de antigüedad, lo juro por Dios. “¿En qué se basan?”, les pregunté.

–Bueno, tomamos todas las personas que figuran en *La Biblia*, y sumamos sus edades hasta la época de Adán y Eva. Doce mil años.

---

<sup>285</sup> Bill Hicks, *Relentless*, grabado en el Centaur Theatre de Montreal (Canadá), durante del *Just for Laughs Comedy Festival* de 1992. En *Youtube*: <https://www.youtube.com/watch?v=eeckg25lo78>

–Vaya, qué científico: mierda. No sabía que se habían tomado la molestia. Está bien. Entonces, ¿ustedes piensan que el mundo tiene doce mil años de antigüedad?

–Así es.

–Perfecto. Tengo una sola palabra para deciros, una sola pregunta, ¿estáis listos?

–Uuuuh uhh...

–Dinosaurios.

Si el mundo tiene doce mil años de antigüedad y los dinosaurios existieron, y existieron en esa época, uno pensaría que se mencionaría en la puta *Biblia* en algún punto. “Y Jesús y los discípulos caminaron hacia Nazaret, pero el camino estaba bloqueado por un gigantesco brontosaurio con una astilla en su pata, y los discípulos corrieron gritando: ‘¡qué lagarto más jodidamente grande, Señor!’ Pero Jesús no tenía miedo y tomó la astilla de la pata del brontosaurio, y el gran lagarto se convirtió en su amigo; y Jesús lo mandó a Escocia, donde vivió en un lago durante muchos años, invitando a miles de turistas americanos a que trajeran a sus gordas familias de mierda y a sus gordos fajos de dólares, y Escocia alabó al Señor”<sup>286</sup>

El cómico es perfectamente consciente de que se mueve en el resbaladizo terreno de lo políticamente incorrecto, lo busca y lo celebra. Incluso llega a señalarlo en algunos casos:

«Escribí estas... cosas contra los judíos. No era mi intención. Estaba en Escocia; cada año, en agosto, en Escocia, tienen el *French Festival*. Es el mayor festival de arte del mundo. Dura todo un mes, y estuve ahí en agosto, y un reportero gilipollas del *London Times* estaba escribiendo un reportaje sobre el antisemitismo en el festival, y el tío hizo un reportaje sobre mí al comienzo del festival donde decía que yo era antisemita, en el que fui citado fuera de contexto. Se trataba de un montón de palabrería, en plan: “dice cosas espeluznantes, como bla, bla, bla, y bla, bla, bla...” y una de las cosas que dije y que citó fue: “odio a los judíos”, lo cual suena antisemita.

Así que, de pronto, me vi metido en un culebrón literario, y sí que lo dije, no lo voy a negar, pero lo dije con un tono feliz y alegre anti-judío, no fue con rencor. Ni siquiera era algo sobre mí. Fue cuando me estuve metiendo con todo eso de Mel Gibson saliendo en las noticias, y me metía con eso, por que le llamaran antisemita, en plan “¿por qué tiene tanta prensa? Es un actor, ¿a

---

<sup>286</sup> Bill Hicks, *Revelations* (1992) grabado en el Dominion Theatre de Londres, en noviembre de 1992. Este fragmento se puede encontrar en Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=xvKnY594Syw>

quién coño le importa lo que piense? ¡Yo necesito a la prensa! ¡Odio a los judíos! ¡Traedme a mí a la prensa!” E, irónicamente, *bam, bam, bam*, ahí estaban, golpeando a mi puerta.»<sup>287</sup>

Dicha incorrección política le lleva a buscar constantemente los llamados “límites del humor” para sobrepasarlos, siendo incluso agresivo, descaradamente ofensivo, deliberadamente hiriente:

«Si alguno de vosotros me conoce desde hace tiempo sabe que llevo haciendo esto diecisiete años y puedo llenar tres cedés únicamente con las críticas al cristianismo que he hecho durante toda mi carrera; me he metido con los mormones, con los musulmanes, me meteré con la Cienciología cuando consiga un equipo legal mejor... Pero no fue hasta que me hicieron esa llamada de teléfono cuando me di cuenta de que nunca me había metido con los judíos en toda mi carrera. Me he metido con todas las religiones, pero nunca con los judíos. ¿Cómo se me escaparon?

Y es verdad, sabéis, cuando te metes con las religiones los judíos siempre se salvan, porque, en primer lugar, no tienen las políticas agresivas de reclutamiento que tienen otras religiones; no tienen carteles cada diez metros diciendo “hazte judío o arde en el infierno”, “El dios judío te está observando”, ni vienen a tu maldita puerta con panfletos, en plan: “Queríamos hablarte del judaísmo...” Así que no se meten con ellos por eso, y tampoco porque aún tienen esa simpatía por lo del Holocausto, de la que pueden aprovecharse durante unos quince años más, hasta que el último superviviente muera, o hasta que el Canal Historia quiebre...

Y los judíos, hay que reconocerlo, no tienen el historial de atrocidades que tienen otras religiones, porque están perdidos todo el puto tiempo, lo siento. Pero no son como los católicos y los musulmanes... He oído tantos chistes sobre lo del nuevo Papa: “¿No es espantoso que el nuevo Papa fuera un nazi?” Realmente no, si comparas el historial de cada uno. ¿Los nazis contra la Iglesia Católica? Los nazis solo duraron doce años y acabaron con sus culos servidos en bandejas de plata; la Iglesia Católica tiene un historial mucho más próspero y prestigioso de asesinatos, torturas, matanzas, engaños y estupideces, sin mencionar lo de follarse a niños, y ¡siguen ahí, más populares que nunca! Yo estaría mucho más asustado si escuchase a alguien decir: “¿Sabes lo de ese

---

<sup>287</sup> Doug Stanhope, *No refunds*, 2007. Este espectáculo fue votado como “Mejor espectáculo en directo del año” por la revista *Time Out* de Nueva York. Este fragmento se puede encontrar en Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=Gq1tSvYP5GU> a partir del minuto 0:23.

nuevo nazi? Antes era Papa..." "¡No me jodas! ¡Yo me largo de aquí! ¡Eso sí que es peligroso!".

Así que ¡que les jodan a los judíos!, eso es lo que quiero decir. ¡Que les jodan! Lo siento, nunca lo he dicho durante toda mi carrera, pero que les jodan. Simplemente por ser una religión más son tan cómplices como el resto de la idiotización del progreso intelectual, ¡que les jodan también!

Mi hermano es judío. Mi hermano es judío y que le jodan también a él, odio a este tipo. No en plan odio total, pero que le jodan... Él se convirtió porque se rindió ante la única zorra que le dejó follarla dos veces, y se casó con ella, porque tiene miedo a morir solo, pero no le importa conformarse con menos, y ahora están juntos en un pozo de desamor de relación... Y enseñan a sus hijos esa mierda. Y es que los padres de ella no le aceptaban a no ser que se convirtiera al judaísmo, porque son racistas, y esa es otra razón para mandar a la mierda a los judíos. No me gusta el racismo, que te jodan a ti también, judío. "No eres lo suficientemente bueno si no eres judío", ¡que te jodan!

Sobre todo odio a los judíos porque son unos pesados, ¿estamos de acuerdo en eso? Unos pesados. De todos los miembros de religiones que he observado, solo los judíos tienen esa tendencia a escupir su judaísmo en cualquier conversación que estés teniendo, sin importar la discusión o el tema: "Oh, qué curioso, porque yo soy judío", "yo soy la típica madre judía", "y yo nací judío", "y mi familia judía", "judío, judío, judío, judío, judío, judío, judío, judío, judío..." "Eso es todo lo que tengo que decir: judío, judío, judío..." Pero ¿por qué no paras de decir "judío"? Estoy en el aeropuerto contigo, y quiero hablarte, pero ¿puedes dejar de recordarme que eres irracional cada tres frases?

Es como la gente que está metida en la astrología, y tienen que soltarlo en cada conversación para definirse a sí mismos: "Oh, qué curioso, yo soy virgo", "Ya está otra vez mi virgo haciendo de las suyas...", "Vas a tener que disculparme, soy un poco perfeccionista porque soy virgo" No, es porque eres subnormal, y me estás tocando las pelotas todo el día, y no tiene nada que ver con tu signo del zodiaco o alguna alineación de las estrellas... Es porque eres un soplapollas, y es hora de que tomes responsabilidad individual por lo que eres, no actúes como si si tus padres hubiesen follado un mes antes me estarías dando perritos calientes de comer. Eres un gilipollas. Reconoce lo que eres.

"Soy un judío, naturalmente que cargamos con mucha culpa, es una cosa de judíos..." ¡No! ¡Es una cosa tuya! ¡El que está en esa silla! Eso no tiene nada que ver con ser judío. Si estás cargando con culpa puede que sea por falta de personalidad..., o puede que es que seas un puto culpable o algo, no lo sé, puede que me robaras un bote de yogur de mi nevera, pero no tiene nada que

ver con que una antigua tribu de bla, bla, bla, eso no está pegado a tu ADN, ¿vale?»<sup>288</sup>

En este tipo de comedia es frecuente el empleo de la *sermocinatio*, recreando, reproduciendo o fingiendo expresiones, diálogos, monólogos o pensamientos de otras personas:

«I have this feeling man, 'cause you know, it's just a handful of people who run everything, you know ... that's true, it's provable. It's not ... I'm not a fucking conspiracy nut, it's provable. A handful, a very small elite, run and own these corporations, which include the mainstream media. I have this feeling that whoever is elected president, like Clinton was, no matter what you promise on the campaign trail — blah, blah, blah — when you win, you go into this smoke-filled room with the twelve industrialist capitalist scum-fucks who got you in there. And you're in this smoky room, and this little film screen comes down ... and a big guy with a cigar goes, "Roll the film." And it's a shot of the Kennedy assassination from an angle you've never seen before ... that looks suspiciously like it's from the grassy knoll. And then the screen goes up and the lights come up, and they go to the new president, "Any questions?" "Er, just what my agenda is." "First we bomb Baghdad." "You got it ..."»<sup>289</sup>

Otro caso es el del monologuista que utiliza una actitud de marcada ingenuidad ante la realidad a la que se dirige, creando un contexto de sutileza e ironía que le sirve para resaltar algunos de los aspectos más contradictorios del objeto de su denuncia, y provocando las consiguientes situaciones hilarantes que, junto a la risa, desvelan el hallazgo:

---

<sup>288</sup> Doug Stanhope, 2007. En Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=Gq1tSvYP5GU>

<sup>289</sup> Bill Hicks, *Relentless*, 1992. Este fragmento se puede ver en cualquier vídeo que tenga el espectáculo entero, pero en Youtube podemos encontrar el corte exacto, en audio, aquí: <https://www.youtube.com/watch?v=ydIjNImwx40>

Es el futuro, el móvil es el futuro. ¿Ah sí? –sí. Te llega al móvil un montón de publicidad, ese el avance, darte por culo todo el día con publicidad en el móvil, a parte de ser el país donde más caro cuesta el móvil y más abusos sufrimos los consumidores. Y venga *emails*, ofertas, de viajes, hoteles... premios, ¿qué premios? “Pues un coche” –¡pero si me han tocado 6 este mes! Venga ofertas de cruceros, ¿Y lo de los cruceros?, que siempre están de oferta, todo el año de oferta –“No David, eso es en abril o septiembre” –¡Todo el año! Abre mañana el periódico y verás “oferta crucero a Sicilia 300 €”, ábrelo en septiembre, ¡el mismo puto crucero! ¡A Sicilia, 300 €! La pregunta que yo me hago es: ¿no será... que ese es su verdadero precio? El de la supuesta oferta, porque no conozco a nadie que llegue con su novia a una agencia de viajes y diga:

–Queremos hacer un crucero por Italia y Grecia

–Pues mire, precisamente ahora no tenemos ninguna oferta de eso, tendrá usted que pagar su precio verdadero”

¿Tú has escuchado eso? Has escuchado que se va a acabar el paro, que el depósito en este banco es seguro, o que esta crema te quita las arrugas en dos semanas... pero ¿tú has escuchado “ese crucero no está de oferta”?

Me dan ganas de ir a la agencia y decidle:

–A ver, sácame el precio de este crucero pero sin la oferta, a ver cuánto cuesta

–No sé, por ahí estará

–Pues búscalo, tengo toda la mañana, me he pedido el día libre para que lo busques

–¿Para qué? si ya lo tienes con la oferta, lo pone en el cartelico

–Que dejes ahí el cartelico, que te lo vas a comer ¿Cuál es tu nombre?

–Antonio.

–Antonio, eres imbécil. Te vendo este móvil por seiscientos euros.

–No, eso es muy caro

–¡Lo tengo en oferta!<sup>290</sup>

El cómico encarna al ciudadano medio que, harto de sufrir los abusos de un sistema de *marketing* agresivo y amoral, decide protagonizar una quijotesca y anónima cruzada contra las campañas publicitarias engañosas.

Una de las claves cómicas de su propuesta está en lo diminuto de su protesta frente a las gigantes empresas que llevan a cabo este tipo de conductas, y las enormes dificultades con las que se encuentra aquel que quiera poner en duda la honestidad de dichas campañas. En ocasiones, los vericuetos por los que tiene

---

<sup>290</sup> David Navarro, grabado en directo en *Las noches de Paramount Comedy*, en el teatro principal de Alicante, en el año 2013. No hay ningún vídeo en internet donde se pueda ver.

que pasar el maltrecho consumidor son tan incómodos que consiguen que cualquier tipo de queja se vuelva ridícula, o no merezca la pena llevarla a cabo:

«Hay empresas cuya campaña es “si no te gusta, te devolvemos el dinero”, que lo veo bien, siempre y cuando no sea alimenticio porque te lo comes, o te lo bebes porque hay un zumo que lo hizo “Es confianza en nuestro producto”. No es confianza en que el consumidor no se moleste en devolverlo. Hay que hacer muchas cosas, si te devolviesen el dinero en la tienda de tu barrio, habría una cola que ni el Crashconverters. Hay que molestarse, ¿y quién se va a molestar por un bote de zumo? Pues yo.

Me compré el zumo, de pera que me gusta a mí y no os lo vais a creer pero no me gustó, así que “venga, vamos a que me devuelvan el dinero del zumito”. Llegué allí y hablé con el encargado:

–Buenas  
–Buenas ¿Qué quería?  
–Vengo a por lo mío  
–¿Qué es lo suyo?  
–El dinero del zumito, que no me ha gustado  
–¿De verdad no le ha gustado?  
–Ni de verdad ni de mentira, no me ha gustado y punto, el dinero del zumito  
–Bueno, bueno... le creemos  
–No, si es que no hace falta que me crea, el dinero del zumito (silbar) eso le cabreo que te cagas, cuando silbé  
–Pero un momento, trae el bote vacío  
–Tendré que probarlo. No se especifican los sorbos suficientes... Le di un sorbo y dije “uff” pero no lo voy a tirar ya, espérate que lo mismo es por el café de antes, le dí otro, otro... y al final pues... el dinero del zumito  
–¿Has traído el ticket?  
–Sabía que me lo ibas a pedir, hijo de la gran puta, aquí está, 1,38 €, del chino

Y me fui muy contento a mi casa con el dinero de mi zumito pero me dije “qué buena empresa. Es tan buena, que esta gente se merecen otra oportunidad”. Así que volví al lunes siguiente:

–Buenas, soy el de la semana...  
–Si, el del zumito (silbar)  
–Ese mismo, el del zumito  
–¿Hay algún problema?  
–No, no... vengo a por lo mío  
–Pero si ya se lo pagamos



- Si, el de pera si... pero el de naranja con zanahoria no
- Pues tenemos 15 sabores
- Pues llevo dos

Bueno, bueno... ¿os podéis creer que Granini ya no quiere que compre más su zumito? ¿Sabéis a qué me recuerda esta campaña? porque esto lo hacemos todos ¿eh? A cuando tú estás de copas con los colegas, te llama alguien al móvil y te dice

- ¿Dónde estás?
- Pues aquí echando una copa con estos, pásate coño
- No, déjalo ya mañana
- Pásate que te invito yo a una copa...

Pensando que no va a venir y aparece. "Eh, soy el de la copita" (silbar)<sup>291</sup>

---

<sup>291</sup> David Navarro, 2015. Este texto, aún inédito, ha sido interpretado en varias actuaciones en directo, y será grabado próximamente en televisión.

### 10.1.7 Monólogo de imitación.

Por monólogo de imitación, y como en los casos anteriores, no incluimos los espectáculos de actores cómicos que realizan imitaciones sin más, aunque sea en clave de humor, aunque entendamos que, en muchos casos, ejercen influencia en los cómicos que, a partir de las imitaciones, sí que hacen *stand-up*.

Nos referimos a los monólogos que emplean el uso de la imitación dentro del propio texto, como un recurso más de su *actio*, en ocasiones de manera deliberada (Dani Martínez, Chema Trueba), o simplemente durante la *sermocinatio*, para darle textura dramática a los personajes que participan (Joaquín Reyes).

Mención aparte merecen los monólogos que incluyen voces especiales, como en el caso de Goyo Jiménez.

### 10.1.8 Monólogo de magia.

*Harry Houdini logró escaparse de nueve esposas;  
yo lo he intentado con tres novias y no he tenido tanta suerte.*

*Gustavo Biosca*

Cuando hablamos de *comedia de magia* nos referimos exclusivamente a los espectáculos de *stand-up* que contienen rutinas de ilusionismo o presentaciones de ilusionismo creadas expresamente como actos de *stand-up*; dejando fuera la magia cómica, es decir, los espectáculos de magia contruidos en clave de humor, ya que se alejan del objeto de nuestro estudio.

Esta explicación previa resulta oportuna cuando resulta habitual encontrar cierta confusión en este aspecto. Con frecuencia, cuando nos encontramos ante una representación que contiene juegos de magia con elementos humorísticos, y ante los cuales los propios promotores y empresarios optan por publicitar como *comedy magic shows* o espectáculos de magia y humor, a veces no sabemos muy bien a qué atenernos: ¿se trata de un cómico que, además, hace magia? ¿Se trata de un mago que intercala monólogos? Si bien no sería justo incluir dentro de la categoría “mago” al esforzado cómico que practicase hasta la saciedad un juego de ilusionismo para aderezar algunas de sus actuaciones, tampoco vendría a cuento afirmar que un ilusionista que intercala chistes dentro de sus sesiones es en realidad un auténtico “cómico de *stand-up*”. Magia y comedia están presentes en las dos fórmulas, pero de manera distinta.

Máxime cuando son los más los magos que, por muy diversas razones, desarrollan sus efectos de ilusionismo bajo el amable marco de la risa, para que el espectador pueda canalizar de una manera agradable toda la tensión intelectual del impacto que, en el mejor de los casos, suele –pretende– provocar el efecto mágico: es más fácil asumir que los cuatro ases de una baraja, firmados por un espectador, y ante tu impasible y atenta mirada, atraviesen una mesa si, entre medias, te estás riendo. De lo contrario, quizá lo más sensato sería volverse loco.

Las sesiones de magia cómica no dejan de ser, en rigor, espectáculos de ilusionismo: el pasmo del espectador es prioritario a una sonora carcajada. Mejor lo afirma René Lavand: «nuestro objetivo es el asombro, no la diversión. El asombro siempre antes»<sup>292</sup>, resucitando prácticamente las palabras de otro gran teórico del ilusionismo, Thomas Frost, quien, en el inevitable *The Lives of the Conjurors*, afirmaba que «un mago no es nada si solo logra divertir y no maravillar»<sup>293</sup>.

Los magos usan el humor como una herramienta más. Como afirma Dariel Fitzkee en *Showmanship for Magicians*, «para que la magia sea entretenida se debe incluir música, danza, humor e insinuación sexual»<sup>294</sup>. A propósito de esta idea, Darwin Ortiz afirma que para Fitzkee «la magia es una especie de píldora amarga

---

<sup>292</sup> En ORTIZ, Darwin, *La buena magia*, Madrid: Páginas, 1999, p. 23, cita.

<sup>293</sup> FROST, Thomas, *The Live of the Conjurors*, London: Tinsley Brothers, 1876, p. 71.

<sup>294</sup> FITZKEE, Dariel, *Showmanship for Magicians*, Provo (Utah): Magic Box Production, 2009 (1943), p. 32.

que hay que endulzar para que el público se la trague»<sup>295</sup>. Ante tal reflexión, Ortiz recomienda que el mago que considere que la magia es «un perchero donde colgar la música, la danza, la comedia y la insinuación sexual, mejor valdría que la dejara para dedicarse a la música, la danza, la comedia o el *strip-tease*»<sup>296</sup>. Sin entrar en polémicas ajenas a nuestro estudio, lo que está claro es que el mago, para hacer magia, que es el fin artístico que persigue su espectáculo, utiliza mecanismos que acompañan, aderezan o potencian su acto, como la música, sin ser músico, la danza, sin ser bailarín, o la comedia, sin ser cómico.

En no pocos casos, el mago acude a la comicidad como apoyo para el desarrollo de truco. En su célebre *Curso de magia*, afirma Tarbell que «a veces el efecto de un juego depende de la charla. La atención del público está distraída de lo que estás haciendo y se dirige a lo que estás diciendo, y gracias a esto consigues el efecto que te propones»<sup>297</sup>. La propia distensión que provoca la risa facilita, en ocasiones, el movimiento tramposo que debe pasar inadvertido.

En este sentido, no es raro que la comedia con la que trabajan los ilusionistas sea una comedia neutra, plana, sin las pretensiones epistemológicas o catárticas de otras de las que ya hemos hablado. De hecho, todas las sensaciones que podría provocar un texto demasiado intenso podrían arruinar la potencia de un efecto mágico, que es lo que se pretende. En palabras de Kaplan, «A veces una

---

<sup>295</sup> ORTIZ, Darwin, 1999, p. 24.

<sup>296</sup> ORTIZ, Darwin, 1999, p. 24.

<sup>297</sup> TARBELL, Harlan, *Curso de magia*, vol. I, Madrid: Páginas, 2012, p. 63.

charla demasiado interesante y ocurrente puede eclipsar el efecto mágico»<sup>298</sup>. La característica introspección humana o el inevitable pulular por los límites del humor del cómico, al mago le son ajenos. Dice Ciuró: «El buen humor y el fino ingenio han de amenizar toda exhibición del arte de distraer; pero evita los chistes de mal tono y las gracias... de poca gracia»<sup>299</sup>.

Dicho lo cual, resulta comprensible que, salvo honrosas excepciones, el ilusionista, inmerso como está en practicar las técnicas (manuales y psicológicas), perfeccionar su número, pulir sus rutinas y, en definitiva, hacer algo sin que nadie sepa cómo lo ha hecho o, lo que es mejor, conseguir que el público tenga la certeza de que lo que ha hecho es imposible..., no preste la atención necesaria a la creación de una comedia personal, auténtica, suya.

Salvo honrosas excepciones, insisto, muchos llevan a cabo sus actuaciones en clave de humor a base de salpicarlas con consabidos y manoseados chistes populares, parafraseando coletillas ajenas o repitiendo la misma broma que todos hacen, tratando de que parezca más o menos espontánea:

MAGO CÓMICO: ¿Cuál es tu nombre?  
ESPECTADOR: Iván.  
MAGO CÓMICO: ¡Buena memoria!

Poco o nada, entonces, tienen que ver estas bromas con la creación pura y original en la que se basa el *stand-up*, sino más bien aportan un valor

---

<sup>298</sup> KAPLAN, George, *El arte de la magia*, Madrid: Páginas, 2005 (1998), p. 358.

<sup>299</sup> CIURÓ, Wenceslao, *Cartomagia, volumen I*, Madrid: Mens et Manus, 1970, p. 60.

interpretativo, parejo a la dificultad que de por sí tiene la perfecta ejecución de una técnica tramposa, la íntima tensión de hacer de forma natural algo que en realidad solo tú sabes que no lo es, la «soltura y la despreocupación»<sup>300</sup> de la que hablaba Ascanio, la sangre fría de tener que engañar a toda costa.

Con todo, no son pocos los ilusionistas que, desconocedores de lo complicado que es crear un chiste, se apropian de lo que sea, en una suerte de intertextualidad de moralidad dudosa, habitando la constante *praxis* de lo que Borges llamaba «las descansadas artes del plagio»–, y no hay, por tanto, ápice alguno del valor heurístico en su comedia, característica esencial del auténtico monólogo cómico.

En nuestro estudio, por tanto, sí que atendemos a los monólogos que, en determinado momento, se potencian con la ejecución de un efecto de ilusionismo, en los que toda la presentación no es sino una creación genuina del propio cómico-mago, con abundantes rasgos propios de la poética del *stand-up*.

«¿Alguien sabe quién fue Harry Houdini? Harry Houdini era un escapista. Se lograba escapar de cualquier sitio. A Harry Houdini le atabas de manos y pies, le metías en una caja, la cerrabas con cien clavos, la tirabas a un río, y salía; le colgabas de los tobillos, le introducías boca abajo en una urna llena de agua, y salía; tenía treinta y nueve de fiebre, le llamabas un jueves para tomar una copas, y no salía porque era un escapista responsable.»<sup>301</sup>

---

<sup>300</sup> ETCHEVERRY, Jesús, *La magia de Ascanio. La concepción estructural de la magia: su pensamiento teórico-mágico*, Madrid: Páginas, 2008 (2000), p. 47.

<sup>301</sup> Gustavo Biosca, “el cómico suicida”, en su presentación a un número de escapismo de su espectáculo *O como dirías tú*. No hay ningún vídeo donde se pueda ver.

La comedia de magia tiene unos parámetros específicos, porque, dada la naturaleza de un espectáculo de ilusionismo, la presencia constante de espectadores encima del escenario (para otorgar credibilidad a la premisa de las ilusiones, así como para potenciar el resultado del efecto) le confiere un marcado carácter dialógico –el cómico habla constantemente con el espectador y con el público–, y muchas de las bromas nacen precisamente de esos diálogos, a veces un poco dirigidos por el propio cómico, como en una suerte de guion, a veces por pura improvisación.

Gran parte del discurso de los cómicos de magia juega con la poética propia de los espectáculos de ilusionismo, con el *background* que trae el público sobre cómo son los espectáculos, los números legendarios, las coletillas habituales, las expresiones que forman parte de su imaginario. En el espectáculo *El precio lo pones tú*<sup>302</sup>, después de la actuación de varios cómicos, Gustavo Biosca anunciaba que iba a hacer un número de magia, el famoso juego de “La mujer cortada”<sup>303</sup>, y bajaba a la platea y pedía a una mujer del público que le ayudase con el efecto. Le preguntaba el nombre y el apellido –supongamos que se llamase Patricia Pastor– y volvía a decir que iba a hacer el famoso número de “La mujer cortada”. Cuando la

---

<sup>302</sup> *El precio lo pones tú* fue una iniciativa que tuvieron varios cómicos que consistía en que ofrecían una actuación gratuita a un ayuntamiento a cambio de poder usar su teatro, de manera que el público pagaba la entrada que considerase oportuna al terminar la representación. Formaron parte de este grupo: Ignatius Farrray, Borja Sumozas, Miguel Esteban, Javier Jurdao, Jorge Segura, Fernando Villena, Sacris, Pepe Macías, López y Gustavo Biosca, “el cómico suicida”.

<sup>303</sup> “La mujer partida” o “mujer aserrada” es un efecto clásico de la magia que consiste en crear la ilusión de que una persona es partida en dos mitades, separadas, luego unidas, y la persona se vuelve a unir. Desde 1809 en que el mago Torrine llevó a cabo esta ilusión ante el Papa Pío VII, ha habido infinidad de versiones, cada cual más increíble que la anterior. En Youtube se pueden ver las impactantes versiones de Kevin James o de Criss Angel.



mujer estaba en el escenario, y tras un breve diálogo previo a la ejecución del efecto, de pronto aparecían en escena todos los cómicos que habían actuado esa noche en el teatro y, mientras la rodeaban por sorpresa, se arrodillaban, la señalaban con la mano y comenzaban a cantar a la vez, con la música de la canción “Bella señora” popularizada por Emmanuel, la siguiente letra:

“Háblanos de ti, Patricia Pastor,  
de tus sentimientos, de tus entretelas,  
de tu corazón, de tus conquistas,  
háblanos de ti, Patricia Pastor, Patricia Pastor”

Como es natural, la voluntaria se quedaba atónita y pasaba una vergüenza horrible, mientras que Biosca, señalándola, anunciaba orgulloso: “Señoras y señores, ¡la mujer cortada!, muchas gracias”.

No son pocos los cómicos que, en algún momento de su biografía, su vida ha estado vinculada seriamente al ilusionismo. Pensemos, por ejemplo, en el caso de Woody Allen o de Steve Martin, y, en España, los casos de Agustín Jiménez, Luis Piedrahita o Karim. De Woody Allen se dice que desde muy joven empezó a sentir gran interés por la magia, y la practicaba siempre que podía. Esta pasión se originó cuando le regalaron un equipo completo de magia y, tres años después, sus padres le obsequiaron con un libro ilustrado de trucos.

«Allan<sup>304</sup> se aislaba del mundo y practicaba los números de magia una y otra vez. Con una mezcla de habilidad y disciplina, perseveraba hasta obtener los resultados esperados. Llegó a tal grado de perfección que a los quince años ya pensó en hacer pruebas para acceder a dos shows de televisión. Uno se llamaba *The Magic Clown*, un programa infantil de los domingos por la mañana

---

<sup>304</sup> Allan Stewart Konigsberg, aka Woody Allen.

presentado por un payaso que también era mago. Dentro del espectáculo a veces se incluía a magos aficionados y Allan quiso presentarse a las pruebas.

El truco que eligió era el clásico número de las botellas pasa-pasa. Consistía en una botella y un vaso ocultos por tubos, y el mago hacía que cambiasen de posición dos veces.

En las pruebas, Allan hizo el truco perfectamente, solo que no pensó en lo poco adecuado que era para el público infantil que la botella que cambiaba de lugar fuera de whisky, de modo que no lo llamaron para el programa».<sup>305</sup>

Probablemente, a este entrenamiento primero en el arte de contar historias imposibles debamos algunas de sus excepcionales cualidades para emocionarnos con esa delicada mentira que es la ficción. No en vano, el cómico no es sino un prestidigitador del idioma, que utiliza las tretas de la retórica para hacernos creer que lo prosaico puede llegar a producir la caricia estética de la risa profunda.

Por otro lado, en los casos en los que los cómicos han tenido un contacto previo con el mundo de la magia, esto les ha podido servir para tener una predisposición más natural a la hora de relacionarse con el público: ha sido un entrenamiento para ese diálogo constante cómico-espectador que es cualquier representación de un monólogo cómico. Volvemos a Woody Allen:

«Gracias a su afición a la magia, Allan se había convertido en un perfecto tahúr que organizaba partidas trucadas (...). También a los dieciséis años le surgió la oportunidad de actuar como mago en un centro de veraneo en las montañas. Se llamaba Weinstein Colony y era frecuentado por familias judías que pasaban allí las vacaciones. Hizo un par de actuaciones que le sirvieron para entrar en contacto con el público»<sup>306</sup>.

---

<sup>305</sup> AIXALÀ, Josep Antoni, *Todo sobre Woody Allen*, Madrid: Del Prado, 2003 (2001), p. 18-9.

<sup>306</sup> AIXALÀ, 2003, p. 20.

Este contacto con el público, esencial para el cómico de *stand-up*, es quizá la razón por la que la comedia de magia, en la mayoría de los casos, se fragua en gran medida en torno al espectador y a sus reacciones.

Si bien no son pocos los ilusionistas que evolucionan hacia el *stand-up*, no ocurre lo mismo en la otra dirección: no hay cómicos que acaben siendo magos. Podríamos conjeturar que esto se debe a que la magia suele surgir como una vocación temprana, a la zaga de los últimos rescoldos de la mirada ilusionada del niño que se fue, y en ese descubrimiento deslumbrante y agri dulce que es la posibilidad de dirigir el engaño, mientras que la comedia, en muchísimos casos, es una opción de madurez, una inevitable consecuencia de una determinada forma de mirar y, por qué no, de entender la ininteligibilidad de la realidad. En este sentido, la risa quizá sea el único efecto de magia en donde lo que más nos sorprende es que ni siquiera tiene truco.

## COMEDIA CON MÚSICA

*«Me compré un girasol,  
me compré un girasol,  
pero hubo un eclipse  
y se dislocó el tallo.*

*Girasol, ¡cataclock!  
Ahora lleva collarín,  
ahora lleva collarín,  
y yo le digo:  
“te podías haber quedado  
vegetal,  
vegetal otra vez,  
dos veces vegetal.»*

*Luis Álvaro*

En este caso no hablamos de canciones cómicas, sino de los actos de comedia en los que, como en el caso de comedia de magia, potencian sus actos con actuaciones musicales a propósito del asunto del que trata el monólogo.

La combinación de la música con algún texto de carácter literario no es algo nuevo: especialmente en el caso de la poesía. De hecho, música y poesía han coexistido como partes integrantes del canto desde los inicios de las literaturas grecolatina y bíblica, las cuales constituyen el sustrato de la literatura europea posterior.

De igual modo, la música figura también en los inicios del teatro con los dramas litúrgicos de Navidad y de Pasión (*Autos*), y en los «Misterios» catalanes y valencianos. El propio *madrigal* se define como «una composición musical polifónico-vocal sobre textos poéticos muy refinados»<sup>307</sup>, sin estribillo y «con

---

<sup>307</sup> RUBIO, S., *Historia de la música española*, Madrid: Alianza, 1983.

música para toda la letra»<sup>308</sup>. Del propio madrigal surge el concepto de *madrigalismo*, refiriéndose a la técnica mediante la cual los pasajes asignados a una determinada palabra expresan musicalmente su significado. Por ejemplo, la palabra ‘risa’ en un pasaje de notas rápidas que imitan carcajadas, o ‘suspiro’ en un pasaje donde la nota cae a un tono inferior. Esta técnica, que también se conoce como “pintura de palabras”, es frecuentemente utilizada por los cómicos que hacen comedia de música. Sin ser *stand-up*, uno de los ejemplos más célebres lo encontramos en el espectáculo *Mastropiero que nunca*, de Les Luthiers, donde se interpreta un madrigal denominado “La bella y graciosa moza marchóse a lavar la ropa”, con el cual se da comienzo al espectáculo.

La relación entre la música y el teatro prolifera especialmente durante el Siglo de Oro, donde, además de pervivir en no pocos villancicos y romances, obtiene una gran acogida. El propio Tirso de Molina, en *El vergonzoso de Palacio*, escribe:

«La música, ¿no recrea  
el oído, y el discreto  
no gusta allí del conceto  
y la trama que desea?»<sup>309</sup>

Mientras que en el siglo XVIII la música adquiere un auge excepcional en las representaciones dramáticas –se continúa con la tradición de poner en escena obras de Lope de Vega, Calderón y Tirso de Molina con acompañamiento musical,

---

<sup>308</sup> *Ibidem*.

<sup>309</sup> MOLINA, Tirso de, *El vergonzoso en Palacio*, por la mitad del segundo acto; incluido en la miscelánea *Los cigarrales de Toledo*, en la edición príncipe (1631), fol. 54 rº.

surgen nuevas piezas similares, Ramón de la Cruz introduce en sus sainetes composiciones musicales como los “coros”, “minués”, “pastorelas” y “villancicos”, se reforma la Zarzuela ampliando los temas e introduciendo elementos populares, cuadros de costumbres y un tono más realista, etc.–, durante el siglo XIX se continúa con el gusto por la ópera, con esfuerzos de renovación por parte de reconocidos escritores como Larra (que escribe el libreto de una ópera) o Bécquer (que escribe el libreto de la ópera *Esmeralda*).

Es el siglo XX el que alumbró una interrelación entre música y literatura mucho más íntima, no solo por la creación de piezas musicales a partir de textos literarios (*La vida breve*, de Manuel de Falla, compuesta a partir de un texto de Fernández Shaw; o su música para *El retablo de Maese Pedro*, adaptando escénicamente un episodio del *Quijote*; también destacan obras de Joaquín Turina, como su *Rima* sobre un poema del propio Bécquer, o Isaac Albéniz, convirtiendo *Pepita Jiménez*, de Juan Valera, en una ópera), sino que, además, la propia música se ha convertido, desde el Simbolismo y los movimientos de Vanguardia, en fuente de inspiración para la búsqueda de recursos melódicos y de nuevos ritmos (en el caso de Rubén Darío y los modernistas) y en modelo para la composición del poema. Para Gerardo Diego, «la más pura e inaccesible poesía empieza donde concluye la palabra y nace la música (...). La música es maestra de composición y si mis poemas tienen algo de solidez y estructura, a ella se lo deben.»<sup>310</sup>

Tampoco la relación entre música y comedia nos viene de nuevas. Historiadores y musicógrafos dan notables testimonios del uso cómico de la

---

<sup>310</sup> DIEGO, Gerardo.

música en Haydn, Rossini o Mozart, conciertos de carácter burlesco o partituras cuyo libreto se escribe en clave de humor. A la comedia musical, como variante del teatro musical, se la suele emparentar directamente con la *commedia dell'arte* del s. XVI, y que consistía en un formato del teatro italiano que incluía un argumento cómico acompañado de música, bailes y variedad de intermedios actorales. El elenco actoral presentaba intermedios o *sketches* cómicos entre las presentaciones de ópera; la comedia clásica italiana se centraba en el *harlequinade* –la presentación o coreografía de danza presentada por un arlequín o *pierrot*– y en la ópera bufa. Especial relevancia, en esta línea, adquirió la ópera bufa (*opera buffa*, o *commedia per música*, o *dramma giocoso per música*) que surge en Nápoles en la primera mitad del siglo XVIII. En este tipo de obras se aplican algunas técnicas estéticas propias de la música seria, como el *oratorio* y la *cantata*, en contextos más accesibles para los músicos y el público. Con su estela se suele relacionar, en España, la *tonadilla* y la *zarzuela*, así como en Francia la *opéra-comique* o, en Alemania, el *singspiel*.

La evolución de estas nuevas variantes de la ópera de comedia llevó a la aparición de elaborados espectáculos que contenían gran número de actores, vestuarios extravagantes, complejas piezas musicales interpretadas por orquestas y una escenografía vistosa, es decir, los antecedentes de la *opérette* y el *music hall*; todo al calor de un *show business* emergente que, sumado al *vaudeville*, el *minstrel*, el *burlesque*, el *cabaret*, las pantomimas, los circos, los *dime museums*, los *nickelodeons*, los *freak shows* y los *music saloons*, nos pone en la pista de despegue de nuestro *stand-up comedy*.

Junto a esta tradición, de la que, inevitablemente, beben tanto el público como el cómico de música, el siglo XX nos ha regalado algunos casos especialmente notables, como el del pianista danés Víctor Borge o los argentinos Les Luthiers.

Víctor Borge, hijo de un violinista de la Orquesta Real Danesa, y una pianista, ya desde pequeño destacaba por tener unas prodigiosas cualidades para la música. Siendo ya concertista clásico, comenzó con sus famosas rutinas humorísticas, llegando a actuar junto al célebre Bing Crosby o a participar en películas junto a Frank Sinatra. Como presentador de “El show de Victor Borge” (NBC, 1946), desarrolló muchas de sus ‘marcas registradas’, como anunciar repetidas veces su deseo de tocar una obra para luego distraerse con alguna otra cosa, hacer comentarios y bromas respecto del público o discutir la conveniencia de usar el “Vals del minuto” de Chopin como medida para cocer huevos. Otra de sus tácticas más celebradas era la de comenzar una pieza muy conocida, como la sonata “Claro de luna” de Beethoven, para luego hilarla con una melodía popular, como “Noche y día”, de Cole Porter, o el tradicional “Happy birthday”. Entre otras muchas rutinas, Borge desarrolló la “puntuación fonética”, que consistía en la lectura de un relato destacando la exacta puntuación (comas, puntos, signos de admiración...) con exagerados sonidos onomatopéyicos. Otra de sus creaciones fue la idea del “lenguaje inflacionario”, como, por ejemplo, de la expresión *once upon a time* decir *twice upon a time*, o de *wonderful* una que fuera *twoderful*. En español, sería algo así como: de “deme una dosis”, “deme una ttesis” o de “ni lo penséis” un “ni lo pensiete”.



El grupo argentino Les Luthiers<sup>311</sup> y sus sorprendentes instrumentos informales (el ‘latín’ o ‘violín de lata’, el ‘contrachitarrone da gamba’, la ‘mandocleta’, el ‘nomeolvidet’, el ‘narguilófono’, la ‘bocineta’, la marimba de cocos o incluso el OMNI: objeto musical no identificado), creados a partir de elementos de la vida cotidiana (de ahí su nombre de *luthiers*, ‘creadores de instrumentos’) comenzó sus andanzas en la segunda mitad de los años 60, y siguen actuando en la actualidad. Su trayectoria artística les ha llevado a postularse al Premio Príncipe de Asturias de las Artes en 2011, el máximo galardón internacional que se concede a las actividades culturales en todo el ámbito hispano, por su aportación al patrimonio cultural de la Humanidad.

Su origen está ligado a los años 60, donde casi todas las universidades argentinas tenían su propio coro musical, algunos de cuyos componentes adoptaron la costumbre de reunirse fuera de los ensayos con el fin de divertirse preparando bromas musicales que, después, ellos mismos representarían en los festivales intercorales que tenían lugar a lo largo del curso, a modo de entracto en tono de humor. En septiembre de 1965 tuvo lugar el Festival de Coros Universitarios en la ciudad de San Miguel de Tucumán: un grupo de jóvenes universitarios presentó un espectáculo de música de humor en el que, además del montaje en sí, se presentaban un conjunto orquestal de instrumentos completamente novedosos, inventados y contruidos por ellos mismos con materiales sencillos. Representaban así la parodia de un concierto. La obra central

---

<sup>311</sup> Para profundizar más en Les Luthiers, se puede acudir a *Les Luthiers de la L a la S*, del periodista Daniel Samper Pizano (1991), a *Gerardo Masana y la fundación de Les Luthiers*, de Sebastián Masana, hijo de Gerardo Masana, y, por último, *Los juegos de Mastropiero*, de Carlos Núñez Cortés, miembro del grupo, donde se realiza un exhaustivo análisis sobre las distintas formas de humor utilizadas por ellos.

del espectáculo se llamaba “Cantata Modatón” (luego se cambiaría por “Cantata Laxatón”, por evitar problemas con la empresa que producía el conocido laxante Modatón), y la música de esta pieza parodiaba el estilo de las cantatas barrocas. La letra estaba tomada del prospecto del susodicho medicamento laxante. La presentación fue un rotundo éxito, tanto para los asistentes como para la crítica. De aquí surgió una oferta para actuar en una famosa sala de Buenos Aires, a la que acudieron bajo el nombre de *I Musicisti*, a lo que siguieron otras actuaciones, igualmente exitosas.

De un cisma surgió, por un lado, los iniciales *I Musicisti*, que no tardaron en abandonar, y, por otro, *Les Luthiers*, de donde surgieron los primeros espectáculos: *Les Luthiers cuentan la ópera* (1967), *Blancanieves y los siete pecados capitales* (1969), *Querida condesa* (1969) y *Opus Pi* (1971). A partir de 1977 comenzaron con sus giras internacionales, con las que han recorrido medio mundo, hasta 1986, que fue el momento de la consagración más absoluta.

Sus espectáculos mantienen el mismo formato desde 1970<sup>312</sup>: cada uno se divide en obras cómicas. A modo de introducción, Marcos Mundstock suele leer una presentación en donde se describe la obra, o bien da una reseña de la vida del autor. A continuación, aparece el grupo e interpreta el tema.

En la gran mayoría de los espectáculos, los números giran en torno a la vida y a la obra de la encarnación satírica de todos los compositores clásicos en la figura

---

<sup>312</sup> Salvo sus tres últimos espectáculos: *Los premios Mastropiero*, *Lutherapia Lutherapia* y la antología *Viejos hazmerreíres*, que se han salido de este esquema. En estos, las obras interpretadas giran en torno a una temática particular: una entrega de premios, una sesión de terapia y una emisión de un programa de radio, respectivamente.

de Johann Sebastian Mastropiero<sup>313</sup>. Este personaje se caracteriza por una vida turbulenta cuya trama se va hilvanando a lo largo de cada presentación.

En este sentido, en los últimos años cabe destacar la hilarante y apabullante obra de Les Luthiers, de los que uno no sabe qué le admira más, si la potencia cómica de sus planteamientos, o la perfección formal y ejecucional de sus composiciones.

La música funciona como recurso de ejemplificación y amplificación del monólogo cómico, más que como un ente autónomo, y suele presentarse completamente entrelazado al propio texto:

«Cuando era pequeño, a la tierna edad de sexto de E.G.B., compuse uno de los temas con los que más éxito he cosechado, que decía [cantando]: “Dónde está, no se ve, la afición de sexto B”; luego, un año después, y desde una perspectiva mucho más adulta, compuse lo que sería uno de los temas más introspectivos de mi carrea, que igual conocéis, que decía [cantando]: “Yo ya, yo ya, yo ya tengo pelos en la p” ¿LA CONOCÉIS? Después pasé por una racha de falta de inspiración de veinticinco años consecutivos, hasta que compuse una de mis mejores baladas: “El ataque de las hormigas asesinas”. Dice así [cogiendo la guitarra, empieza a hacer ruidos extraños y golpes, mientras grita]: “AAAAHHHHHGGGRRRRR SON HORMIGAS ASESINASSSSS AAHAHHHRRR SÁLVATE TÚ...”. Muchas gracias.»<sup>314</sup>

En otros casos, la propia canción está jalonada por pequeñas interrupciones explicativas, interacciones con el público, ruptura de expectativas musicales o un *acting* exagerado que contrasta con el ritmo de la propia pieza musical. En este sentido, son realmente memorables los actos de Steve Martin –quien, además, era

---

<sup>313</sup> El personaje se crea en 1968, en el programa televisivo *Todos somos mala gente*.

<sup>314</sup> Jorge Segura, *Ibidem*.

un virtuoso del banjo–, a cuya estela se han arrimado no pocos artistas, como por ejemplo Emilio Feijoó.

Por lo general, las canciones o las piezas musicales suelen tener un breve exordio, igualmente cómico, a modo de introducción preliminar y síntesis del tema o la acción que se va a tratar o relatar.

«Esta es una canción de amor que la compuse para una chica que conocí en una discoteca, lo que pasa es que luego pensé: “igual te estás cerrando mercado...”, y la compuse *pa* todas las chicas de la discoteca; que luego, pensado, digo: “oye, que igual estamos aquí cerrando un marco que nos interesa...” Entonces la compuse al final para todas las chicas que alguna vez han estado, o han pensado estar, o han pasado lejos o cerca, delante de una discoteca. Si estás en ese rango, es para ti.»<sup>315</sup>

El público entiende el código del concierto, sabe cuando aplaudir, cuando participar, «repetid esto», etc., lo cual otorga un ritmo solvente al monólogo.

El propio título de las canciones que interpretan mantiene los rasgos de comicidad de la narración, como en «El ataque de las hormigas asesinas», o «La balada de r2d2 y Cheewaka», o «La balada de la paloma (que muere atragantada por un chicle)», o «Esta es la canción que nos va a enseñar las cosas que nunca quisimos saber». Suelen estar jalonadas las interpretaciones por interrupciones que apelan al espectador («lo veis que se llamaba así...»).

---

<sup>315</sup> David Guapo, «Cosas de la tecnología», en *El club de la comedia*: <https://www.youtube.com/watch?v=4SkZrULqP5Y> min. 7,12.

Algunas canciones mantienen un estilo expositivo, como «La canción que nos va a enseñar las cosas que nunca quisiste saber». Las propias reacciones de los cómicos ante las reacciones del público también presentan los rasgos de dialogía y *feedback* propios del *stand-up*, llegando incluso a interrumpir la interpretación para interactuar con el auditorio.

En este tipo de comedia adquiere una importancia notable el *acting* del artista, llegando incluso a convertirse en una suerte de diálogo, un deliberado tratar de entrar y salir constante en el propio personaje que se interpreta, como un juego entre el artista y su *alter ego* músico, como en la célebre rutina de *The Walker*<sup>316</sup>, de Steve Martin.

Algunos ejemplos recurren simplemente al uso de algún instrumento para acompañar el texto. Los textos que mejor toleran este tipo de puesta en escena suelen ser los *oneliners* o comedia de la línea, como en el caso de Félix Buenaventura, que utiliza un ukelele para soltar su texto. En algunos casos, los remates son reforzados por una mayor intensidad en la ejecución del instrumento.

---

<sup>316</sup> Se puede encontrar aquí: <https://www.youtube.com/watch?v=P2qeZcHcSGQ>

## 10.2 Tipología según el receptor

Si atendemos a una clasificación del monólogo cómico en función del tipo de receptor, podríamos señalar las siguientes categorías:

Monólogo clásico

Monólogo blanco

Monólogo *ad hoc*, monólogo por encargo o monólogo corporativo

Monólogo de batalla o *Benidorm*

Monólogo televisivo (duración, características)

*Metamonólogo* o monólogo para cómicos

Monólogo de improvisación

### 10.2.1 Monólogo clásico.

El monólogo clásico, desde punto de vista del receptor, es el que se representa en un contexto situacional adecuado, esto es: cuando se dan las circunstancias idóneas para que la poética del monólogo pueda desarrollarse en su máxima expresión.

Para ello, deben reunirse una serie de circunstancias que tienen que ver con todos los elementos de la comunicación que interaccionan con el receptor (público), a saber: el emisor (cómico), el canal (la megafonía), el mensaje (el texto), el código (el idioma), el contexto (las condiciones del espacio en el que se ejecuta) y la ausencia de ruido (los condicionantes externos que dificultan la comunicación).

El emisor debe ser un cómico o monologuista: el autor del texto que interpreta el monólogo, en disposición de modificar el guion del mismo en función de su constante diálogo con el receptor y con el contexto.

El canal será el adecuado: el receptor podrá acceder al mensaje sin problema.

El mensaje debe ser el propio de un monólogo cómico, tal y como hemos definido en la poética.

El código debe ser conocido por el receptor.

El contexto privilegiará el espectáculo: el espacio estará habilitado para dicha representación, de manera que la figura del cómico sea contemplada por todos los espectadores (en la mayoría de los casos, mediante un escenario, una iluminación adecuada, etc.).

La ausencia de ruido es fundamental: todos los agentes externos que dificultan el acto comunicativo condicionan la representación natural del monólogo clásico: las conversaciones de la gente, el sonido de máquinas (de tabaco, calentadores de leche, tragaperras, un lavavajillas), la estimulación visual (pantallas encendidas con información ajena, gente pasando por delante), los problemas derivados de una megafonía deficiente (acoples, fallos del micrófono, falta de potencia, mala ecualización) o una iluminación inadecuada, etc.

En estas circunstancias es en las que el monólogo cómico puede desarrollar todo su potencial expresivo, sea cual sea.

Todo este conjunto de condicionantes, que podrían resultar evidentes, no lo son: la naturaleza *underground* del género, eminentemente representado en locales cuya principal actividad no es la realización de espectáculos, sino la hostelería, propicia que las condiciones necesarias para que se pueda llevar a cabo el *monólogo clásico* no siempre se den. Especialmente en todo aquello que tiene que ver con el contexto.



Tampoco el emisor resulta siempre el adecuado. La moda de los monólogos ha propiciado la germinación del intrusismo y la falsificación: no son pocos los que se aproximan al género a través del atajo del chiste popular o las descansadas artes del plagio. Esta realidad, maquillada por la inconfundible estética del monólogo y potenciada por un empresario *avida dollars*, en poco beneficia al reconocimiento artístico del *stand-up comedy*.

### 10.2.2 Monólogo blanco.

En ocasiones, el receptor reúne una serie de características que modifican el tipo de texto, alejando al monólogo de sus pretensiones artísticas y condicionando su libertad y su potencia expresiva, sin que deje de mantener la mayoría de sus rasgos definitorios. Esto ocurre, por ejemplo, en los eventos y las actuaciones para empresas, donde el público no asiste voluntariamente a la representación, sino que se encuentra con él como una actividad más en la que, por circunstancias, tiene que participar.

En estos casos en los que el público no es deliberadamente afín a los planteamientos artísticos del cómico, sino que es un receptor inicialmente pasivo (en algunos casos incluso hostil), y no está dispuesto a asumir el pacto autoficcional propio de este tipo de espectáculos, el cómico ha de andarse con pies de plomo en cuanto al nivel de riesgo que quiere asumir.

Este tipo de monólogos suelen acudir al humor observacional, a la comedia de exageración y comparación, a las construcciones de ingenio y a las referencias veladas a lugares comunes. No se meten, por tantos, en aventuras epistemológicas o catárticas, sino que se sitúan dentro del margen de lo políticamente correcto.

«Somos distintos a los europeos. Eso también se ve en las costumbres, ¿no? Por ejemplo, tú vas a la playa y a nosotros nos gusta ponernos morenos. Los europeos son más de rojo. De rojo ampolla. Ellos, hasta que no se ponen como un *gusiluz*, no paran. Es alucinante. Luego no se pueden echar champú de huevo porque se les hace tortilla. Van *quemaos* ahí, a la farmacia: “Necesito un

*after-sun*".No, no: necesitas un extintor. Luego también a nosotros nos gusta mucho salir por la noche, ¿no? Ahora mismo hay más gente aquí que en toda Noruega junta. Noruega es un país en el que no pasa nada. O sea, allí los periódicos son de una página. De internacional, además. Solo hay una policía allí, que es una mujer, que por eso se llama así: "la policía de Noruega". Luego es un buen cuerpo, no digo yo que no, pero... no pasa nada. Luego los europeos, por ejemplo, son gente que alquila las casas. Nosotros no, nosotros somos más de comprar. Como los pisos casi los regalan aquí, ¿sabes? Como ha habido gente que con cuatro tapas de yogur le han puesto un pisito en Torre vieja, alegría. Luego hay una frase que nosotros decimos: "No, no, no, yo compro porque por un poquito más que el alquiler...(que sale humo y todo...) la casa es mía". Cuidado con los poquitos más, cuidado, porque esos los carga el diablo. Me acuerdo de cuando Michael Jackson le dijo a su médico: "¿Me pone un poquito más blanco?"»<sup>317</sup>

Son monólogos muy limitados desde el punto de vista artístico, aunque funcionan de manera muy solvente en su contexto laboral. Aprovechan la aceptación que ha generado el género primigenio para adaptarlo a un modelo más afín al contexto empresarial en el que se desarrollan.

---

<sup>317</sup> Dani Delacámara, en Comedy Central. Se puede encontrar en la web [www.comedycentral.es](http://www.comedycentral.es), en los vídeos de Dani Delacámara.

### 10.2.3 Monólogo *ad hoc*, por encargo o corporativo.

Se puede hablar de un subtipo de monólogo *ad hoc*, creado en exclusiva para determinado tipo de circunstancia, cuando el cómico compone un espectáculo dentro de unos parámetros determinados: un evento, una gala, una campaña publicitaria. Un ejemplo lo tenemos en la campaña de monólogos que organizó la marca de productos anti-mosquitos Kill Paff:

«Odio con todas mis fuerzas a esos insectos repugnantes que me chupan la sangre, pero no he venido a hablar de Hacienda, he venido a hablar de mosquitos. Los mosquitos son molestos, reconozcámoslo. Es que son desagradables. ¿Qué son al fin y al cabo? Ese bicho molesto que sale por las noches hasta arriba de veneno. Bueno, de momento no es nada que no te puedas encontrar en un *after*, pero se diferencian. A ver, ¿cómo os lo explico? Es que los mosquitos caen mal. ¿No os caen mal? Caen mal, caen como gordos. Yo siempre me he preguntado qué opinarán los activistas pro-animales de los mosquitos. Porque son animales. Sí, animales de mierda, pero animales. ¿No lo defendías todo, bonita? ¿Eh? Claro: ¿qué opinarán de los mosquitos? O, ¿qué te digo yo?, de las pulgas. O de los piojos. No lo sé: igual se vienen arriba todos, se van corriendo a un supermercado, se atan donde los champús, y empiezan a gritar: ¡Johnson's baby, asesinos! No lo sé. O igual se desnudan, porque ¿os habéis fijado en que se desnudan para protestar? De verdad, a mí esto me rompe un poco: no sé por qué siempre que un activista pro-animales quiere protestar por algo se quita la ropa. Chica: ¿es que no te han explicado lo de las pancartas? ¿Cómo va? ¿No os habéis fijado? O sea, tú de repente estás en cualquier sitio y dices: "Hay que ver, qué mal se trata a los toros..." Y antes de que hayas acabado la frase ya te han tirado unas bragas a la cabeza y hay una señora como loca corriendo hacia la plaza mayor en bolas.»<sup>318</sup>

El texto se mueve dentro de determinado campo semántico, en torno a ciertas ideas, incrustando algunos mensajes corporativos al marco de diversión y

---

<sup>318</sup> Ana Morgade, campaña publicitaria «Mátalos de risa con Kill Paff»: <https://www.youtube.com/watch?v=pcb-AO4lke8>

disfrute del espectáculo, para que el mensaje vaya recibándose de manera subliminal.

Suelen ser monólogos muy neutros, fáciles de digerir, sin grandes pretensiones expresivas. Aunque es infrecuente que tengan mucha calidad, debido a las limitaciones de los propios temas que abordan, sí que es cierto que, al estar sometidos un marco lingüístico concreto, el público percibe la dificultad técnica de construir un texto en unas condiciones tan estrechas.

#### 10.2.4 Monólogo de batalla.

Planteémonos la siguiente situación: un piloto de fórmula 1, conocido precisamente por ser piloto de fórmula 1, es invitado a competir en una carrera donde, según le dicen, suelen correr pilotos de fórmula 1. El piloto acude a la cita y lo que se encuentra es que, efectivamente, se trata de una carrera de motor, pero el circuito lejos de ser la típica carretera delicadamente asfaltada es un camino de montaña, y el resto de los competidores conducen quads: ¿qué debe hacer nuestro piloto? Probablemente, si decide lanzarse a correr con su potente máquina es posible que ni siquiera llegue a la meta: su vehículo no está pensado para correr por un terreno tan irregular. Si tomase la opción de coger un quad (si es que lo hubiera), la falta de experiencia podría llevarle a hacer una carrera deficiente. Si optase por no competir, probablemente tendría problemas serios con la persona que le ha contratado, y su prestigio se vería notablemente afectado. Resulta evidente que nuestro piloto debería haberse informado de cómo era el circuito antes de aceptar dicha carrera, pero la realidad es que no siempre se cuenta con la información necesaria para tomar dicha decisión, y en ocasiones el margen para tomar medidas es demasiado estrecho.

Algo muy similar le ocurre a los cómicos de *stand-up*: para algunos, son unos tipos graciosos que deberían ser capaces de hacer reír bajo cualquier circunstancia: de lo contrario, el problema sería exclusivamente suyo, y se daría el caso de que alguien, al ver a un Ferrari embarrancado en un montículo de piedras

y arena en plena carrera, podría decir: “tanto Ferrari y luego resulta que no corre nada”.

En ocasiones, el monologuista se encuentra a las puertas de una situación por la que preferiría no pasar: ha sido contratado para actuar en determinado lugar donde no se reúnen los requisitos mínimos para poder llevar a cabo una representación de un *monólogo clásico*: las condiciones técnicas son adversas, el público no es el adecuado para una interpretación de comedia de vanguardia (familias con hijos, extranjeros...), hay un porcentaje muy alto de ruido espectacular (se oye música de fondo, hay camareros sirviendo comida, la gente está de pie, en medio de un cóctel, con una copa en la mano, de manera que no puede aplaudir...).

En estas circunstancias, el cómico se enfrenta a la encrucijada de tener que decidir qué hacer: ¿debe ser fiel a su estilo, cumplir con su deber como artista y acometer un monólogo, pase lo que pase? ¿Debe tratar de suavizar su discurso y adaptarlo sobre la marcha para lograr empatizar algo más con el público que tiene delante y con cuya risa va a juzgar su calidad artística? ¿Debería llevar preparado un espectáculo alternativo para poder afrontar con serenidad este tipo de situaciones?

Sin la pretensión de resolver esta duda, sobre la que tantos monologuistas discuten habitualmente, basándose en sus experiencia en este tipo de lides, sí que entendemos que existe un determinado tipo de espectáculo que, manteniendo algunos rasgos del monólogo clásico, renuncia a muchos otros en virtud de salir

airoso en un escenario tan adverso. Este tipo de actuaciones se caracterizan por la inclusión de chistes populares, el empleo de elementos ajenos al monólogo, como juegos de improvisación, efectos de magia, animaciones..., y todo tipo de artimañas para poder salvar la papeleta. En este caso, en el que los puristas podrían determinar que no se trata de *stand-up*, nosotros proponemos que sí que se nutre de su poética, aunque utiliza una serie de mecanismos de carácter adaptativo, muy afines a la esencia del monólogo cómico: un cómico nunca sabe muy bien a lo que se va a enfrentar.

Hay quien ha querido denominar a este tipo de espectáculos bajo el apelativo de *benidorm*, en alusión al heterogéneo grupo de personas que veranean en la localidad española. Se podría hablar, por ejemplo, de que determinado cómico tiene su acto de *stand-up*, su monólogo, y, además, también tiene un *benidorm*, que solo utiliza en caso de emergencia.



### 10.2.5 Monólogo de televisión.

El monólogo de televisión, desde el punto de vista del receptor, tiene algunas características especiales que lo distancian del monólogo clásico. Sobre todo porque, aunque los programas de monólogos funcionen muy bien en televisión, el lugar natural del *stand-up* es la representación en directo, precisamente por el contacto necesario con el público para poder ejercer ese diálogo propio de su poética. De hecho, los monólogos televisivos no son en realidad sino retransmisiones de actuaciones hechas para público en directo. Sería muy raro que fuera de otro modo, teniendo en cuenta que el género incorpora las reacciones del espectador en el propio desarrollo del espectáculo: ¿cómo podría expresar esa naturalidad dialógica en un formato en el que el intercambio comunicativo resulta imposible?

En primer lugar, no tiene la misma libertad. Por un lado, es un espectáculo que va a ser grabado y que, por tanto, va a quedar fijado para la posteridad, lo cual condiciona bastante el nivel de riesgo que estás dispuesto a asumir: no es lo mismo fracasar en una actuación que acaba cuando termines, que hacerlo en una que está grabada, de manera que tu fracaso pueda ser rememorado en cada reproducción, *ad infinitum*. Por otro lado, no sabes quién puede estar viendo tu espectáculo: aunque tienes delante a los espectadores a los que te diriges de forma directa, no puedes controlar cómo están recibiendo el texto los que no están ahí para reaccionar.

Estas consideraciones provocan que los monólogos televisivos resulten menos agresivos que los de una actuación normal. Se suelen evitar las alusiones muy personales, el uso de marcas comerciales, las imágenes más groseras o antipáticas, y, en general, lo que suele quedar es una versión muy moderada del original, destinado a bares y teatros.

En segundo lugar, es raro que el cómico tenga la oportunidad de desarrollar todo su monólogo: por lo general, se trata de intervenciones parciales, de deben tener un principio y un final, aunque en el espectáculo completo no existan, puesto que se trata de un fragmento sacado de un contexto mucho más amplio. Suelen ser breves, de entre cinco y veinticinco minutos, según el programa (salvo por los especiales de la HBO, que duran unos 60 minutos). Estas breves píldoras de comedia, en comparación al largo proceso del desarrollo de todo un espectáculo de *stand-up*, son bastante intensas.

#### 10.2.6 Metamonólogo o monólogo para cómicos.

En ciertos locales de comedia y salas de micro abierto frecuentados por cómicos, a parte de encontrar todo un muestrario de propuestas y estilos monologuiles, se dan casos en los que los artistas, habituados a las fórmulas y a las técnicas de la comedia de *stand-up*, elaboran una suerte de metalenguaje en torno a los recursos que todos conocen, creando bromas a partir de sutiles guiños a la comedia.

Un ejemplo de esto lo encontramos en un chiste de Luis Álvaro, quien, a propósito de la célebre afirmación de Woody Allen de que “la comedia es tragedia más tiempo”, dice que, en España, “la comedia es trescientos más hotel”. ¿A qué se refiere? Se refiere a que, en general, los honorarios de un cómico medio por una actuación suya suele rondar los trescientos euros, más el hotel.

### 10.2.7 Monólogo de improvisación.

Muy del gusto del mundo anglosajón, el monólogo de improvisación consiste en la creación en directo de cierto texto a partir de las propuestas del público: hete aquí la importancia del receptor.

Puede funcionar de diversas maneras. O bien el cómico recoge una serie de temas al principio del espectáculo, o bien directamente pregunta sobre algún tema del que quiera el auditorio oírle bromear.

Sería, por tanto, una adaptación de la exitosa *comedia de improvisación* o, directamente, *impro*, basada en sus propios mecanismos para generar material, pero con la salvedad de que, formalmente, se seguiría tratando de un monólogo cómico.

Este tipo de monólogos plantea dos objeciones. La primera afecta directamente a la representación: al estar improvisados no siempre logra la calidad que se deseara, puesto que el cómico depende en gran medida de que los temas propuestos por el público sean un buen punto de partida desde el que generar el material, así como que el artista tenga un día bueno. Esto, frente al monólogo clásico, que se ha ido puliendo a base de representaciones, hasta terminar siendo un complejo, rico y denso texto lleno de rincones en los que reír, supone una clara desventaja. Por otro lado, el público es mucho más sensible al material improvisado, por lo que una buena broma que surge en el momento será

mucho más celebrada por el auditorio. La segunda objeción tiene que ver más con los puristas de la improvisación, quienes encuentran que, en este tipo de monólogos, los cómicos acaban adquiriendo ciertos *vicios*, y utilizan algunos recursos a modo de salvavidas, de manera que encajan los planteamientos sugeridos por el público en unos mecanismos previamente preparados y probados, lo cual se aleja de la práctica que ofrecen: la verdadera improvisación.

### **10.3 Tipología según el mensaje.**

La clasificación basada en el mensaje es, sin duda, la que más interconexiones contempla entre sus diferentes categorías, por eso conviene tener en cuenta que son constantes los casos en los que un mismo monólogo puede pertenecer responder a varios criterios. Sin embargo, nuestra pretensión es la de señalar precisamente los rasgos más llamativos de ciertos monólogos basándonos exclusivamente en su mensaje.

Por tanto, esta clasificación no imposibilita la inclusión de los ejemplos mencionados en las clasificaciones previas o posteriores, antes más las complementa y las matiza.

Un listado posible de esta clasificación, que será debidamente atendido en un futuro, comprendería los siguientes textos:

Monólogo conceptual

Monólogo de anécdota

Monólogo de símil

Monólogo de exageración

Monólogo de contraste

Monólogo de sexo

Monólogo del absurdo

Monólogo surrealista

Monólogo de la línea

Monólogo costumbrista

Monólogo léxico

Monólogo de actualidad

Monólogo cultural

Monólogo metafísico

Monólogo naif

Monólogo idiosincrático

Monólogo de mujer

Metamonólogo

## 11. CONCLUSIONES.

En primer lugar, el fenómeno del *stand-up comedy* ha llegado a España bajo el nombre de *monólogo* o *monólogo cómico*, y con ciertas alteraciones idiosincráticas.

En segundo lugar, el éxito inmediato que tiene el nuevo género desde su importación, en el año 1999, tiene que ver con el sustrato previo de una cultura humorística, gestada a lo largo de muchos años y desde diversos frentes, y cuyos presupuestos ideológicos entroncan con la poética del monólogo cómico.

En tercer lugar, los datos aportados defienden la teoría de que el monólogo cómico, pese a ser percibido por muchos como un género menor, construido a base de chistes inconexos y bromas fáciles, y sin otra finalidad que la de entretener, es en realidad una compleja y honda literatura de altas miras epistemológicas y unos impresionantes resultados artísticos.

En cuarto lugar, el éxito continuado del género en nuestro país ha propiciado todo un afloramiento de propuestas y variantes que permiten que se pueda desarrollar una nutrida bibliografía.

Por último, esta tesis es solo un punto de partida para los nuevos trabajos que, indefectiblemente, habrán de venir, entre los que destaca un estudio pormenorizado de la aparición del monólogo en España, un análisis detallado de su Retórica, enmarcado dentro de los estudios de una Retórica cultural, y una



bibliografía que rescate gran parte de los valiosos testimonios textuales que ahora mismo no se pueden encontrar en ningún lado.

Mucho trabajo, en definitiva, tiene el horizonte que se abre ante nosotros y por el que ya tenemos ganas de pasear.

Por otro lado, si de algo no nos cabe la menor duda es que el monólogo cómico, así contado, pierde bastante.

DMA, noviembre de 2015

## 12. GLOSARIO

**ACTING:** acción dramatizada de algo que se cuenta. También se llama así al conjunto de estas acciones dramatizadas, o a la competencia interpretativa de un artista, “el *acting* de un cómico”.

**ACTITUD:** es la forma de actuar del cómico en el escenario. Cómo reacciona ante su propio texto, las respuestas del público y la situación comunicativa en sí. De la suma de la actitud y el texto sacamos el personaje.

**ACTO:** espectáculo completo de un monologuista. Su duración varía, pero no suele bajar de una hora ni pasar las dos horas. En los llamados “bolos de empresa” la intervención del cómico suele ser mucho más breve, debido a la naturaleza compleja de este tipo de eventos.

**BLOQUE:** apartado del texto cómico que trata sobre un determinado tema.

**BOLO DE EMPRESA:** actuación dentro del ámbito empresarial (cenas de empresa, promoción de productos, presentación de eventos... ). Suelen tener una duración mucho menor que un bolo normal, debido a la particular naturaleza de este tipo de espectáculos en los que el público tiene otras prioridades distintas que las de escuchar un monólogo.

**BOLO:** actuación. Inicialmente se refería a actuaciones menores o con pocos medios, pero actualmente contempla todo tipo de actuación cómica.

**BROMA:** hecho o situación que causa incomodidad o inconvenientes. En algún caso, se emplea como sinónimo de *chiste*.

**CACHÉ MÁS HOTEL:** expresión muy habitual en el gremio. Se refiere a que el artista, en caso de tener que desplazarse lejos para actuar, el programador debe conseguirle, junto con el caché, los gastos de hospedaje.

**CACHÉ:** cotización de un cómico en un determinado circuito. El caché varía en función del tipo de sala y del tipo de espectáculo. El caché para empresas, por ejemplo, siempre es mayor. En general, porque las actuaciones privadas suelen ser más complicadas, al no ser un público que deliberadamente ha ido a ver el espectáculo.

**CADENA ENFÁTICA:** acumulación expresiva de datos que logran producir la risa.

**CADENA:** acumulación de datos al servicio de una historia o una idea. Sirven como premisa o, en ocasiones, como remate reiterativo.

**CALLBACK:** chiste que hace referencia a información dicha anteriormente.

**CIERRE:** último (o últimos) chiste(s) del espectáculo. Es importante, porque condiciona la sensación que se llevarán los espectadores al terminar.

**CIRCUITO DE COMEDIA:** red más o menos organizada de locales de comedia en los que actúan un grupo de cómico. Estos circuitos están controlados por programadores que elijen quién actúa en según qué fechas y a según qué precio.

**COMEDIA DE ESCENARIO:** traducción aproximativa de *stand-up comedy*, aunque también comprende todo lo relacionado con el *music hall* y los espectáculos de variedades, la magia cómica, el mentalismo, el pequeño cabaret, la canción cómica, las coreografías y la ventriloquía.

**COMEDIA DE PERSONAJE:** la que está basada en el personaje que interpreta el texto para producir comedia. En España destacan Miguel Lago, Gustavo Biosca, Quique Macías, Ignatius Farray o Leo Harlem.

**COMEDIANTE** (*comedian*): traducción literal de la voz americana.

**CÓMICO** (*stand-up comedian, comic*): autor e intérprete de un monólogo cómico.

**CÓMICO RESIDENTE:** se dice así al cómico que habitualmente actúa en una sala

concreta.

CUENTACHISTES: artista cuyo espectáculo consiste en interpretar chistes populares, de los cuales no tiene por qué haber inventado ninguno.

CHISTE POPULAR: Chiste de origen desconocido y, por tanto, anónimo, que pertenece a la cultura popular.

CHISTE: Construcción verbal de carácter cómico que lleva al humor o a la risa.

DESCANSO: intermedio entre los dos actos de un espectáculo cómico. En los locales de comedia se suele hacer así para que los asistentes aprovechen esta pausa para consumir y generar más beneficio.

DOBLE FUNCIÓN: esta expresión se refiere a espectáculo que se repite dos veces en la misma sala, en un intervalo breve de tiempo.

DOBLE REMATE: segunda parte de un remate

DOBLETE: tener dos actuaciones seguidas. Pueden ser en el mismo local (doble función) o en otro. Por supuesto, se podrían hacer más actuaciones el mismo día, pero es menos frecuente.

DOS PARTES: expresión con la que se indica que el espectáculo del cómico tendrá un intermedio (descanso) a la mitad, aproximadamente.

DUEÑO DEL LOCAL: en las actuaciones en bares y salas de espectáculo, la persona que contrata a los artistas, por medio de un programador.

ENLACE: en inglés, *connector*, es la pieza central del chiste. Una palabra, una idea o una imagen que sugiere algo en la premisa y es revelado significando algo más en el remate. Es el elemento despistante, para que el remate sea más sorprendente. El enlace no tiene por qué ser verbal, puede ser una pausa, un gesto, etc.

ENTRADA (opener): primer chiste del espectáculo. Es un chiste muy importante,

porque condiciona completamente la respuesta de los espectadores con respecto al resto del texto.

**ESTAR EN PERSONAJE:** expresión que se refiere al momento en el que el cómico se sumerge en el personaje con el que logra mantener su actitud en el escenario. Normalmente, un cómico entra en personaje poco antes de subirse a actuar y se sale del personaje al terminar. Hay casos en los que el personaje se apodera de la personalidad real del cómico.

**FOGUEAR:** probar texto reciente.

**GANCHO:** palabra o eslogan sobre el que se construye una rutina cómica. En inglés, *hook*.

**GRABAR:** los cómicos, cuando hablan de “grabar”, se refieren a que les graben una rutina en algún canal de televisión. *Vg.*, «El miércoles grabo en *El club*».

**HACERSE UN TEATRO:** expresión que utilizan los cómicos cuando actúan en un teatro. *Vg.*, «La semana pasada me hice tres teatros».

**HUMOR BLANCO:** es el estilo de comedia que no contiene connotaciones ni denotaciones negativas.

**HUMOR CONCEPTUAL:** es el estilo de comedia cuyo texto privilegia el concepto humorístico frente a la realidad, ignorando completamente factores como la verosimilitud, el decoro o la adecuación. *Vg.*, «Lo bueno de ser medusa es que nadie te dice lo de que la carne de medusa no se transparenta; lo malo es todo lo demás<sup>319</sup>».

**HUMOR FUERTE:** humor negro, o con un abuso de palabras malsonantes, o con un mensaje parejo al del humor negro.

**HUMOR NEGRO:** estilo de comedia que se ejerce a propósito de cosas que

---

<sup>319</sup> Luis Álvaro, cómico de Paramount Comedy.

suscitarían, contempladas desde otra perspectiva, el miedo, la piedad, el terror, la lástima o emociones parecidas. El tema más recurrente es la muerte, aunque también se le adscriben el sexo, la locura, la pobreza, el terrorismo, el racismo, la drogadicción, la violación, la pedofilia, las discapacidades, la política, la guerra y la religión.

**HUMOR OBSERVACIONAL:** o comedia observacional, o comedia de la experiencia, es la que construye su poética cómica a partir de situaciones cotidianas. Su comicidad se basa, en gran medida, en que los espectadores se sientan identificados. Esta observación puede copar todo el chiste o quedarse sólo en la premisa. En España, algunos cómicos que hacen humor observacional son Luis Piedrahita, Luismi, Carlos Aguilera, Joaquín Reyes, Goyo Jiménez o Marcos Félix.

**RUNNING GAG:** repetición de una misma broma –con o sin matices- dentro de un texto. Puede ser lingüística o gestual.

**IMITACIÓN (act out):** imitación de un personaje determinado de una determinada historia para que se entienda mejor el chiste.

**IMPRO:** s. f., de ‘improvisación’, se refiere a la creación espontánea de respuestas ingeniosas, chistes, bromas, personajes y situaciones mientras que se está en el escenario. Un monólogo cómico puede contener ciertas *improvisaciones*, aunque la *impro* es un espectáculo *per se*, que tiene mucho éxito en la actualidad, en el que los actores cumplen con un borrador de “guión” improvisado por los espectadores, o compiten bajo la atenta mirada de un árbitro que vela porque se cumplan las reglas del espectáculo. Algunos monologuistas incorporan juegos de *impro* en sus actos, como Luismi, Pedro Llamas o Ángel Rielo.

**LABORATORIO [DE COMEDIA]:** espacio escénico donde los monologuistas prueban texto nuevo ante público real. El público está advertido de que se trata de comedia experimental. En algunos casos, el cómico puede incluso sacar el guión de lo que va a probar, leerlo, y tomar notas en directo sobre la reacción del público.

**LIMPIAR [un texto]:** quitar todos los elementos lingüísticos que no son necesarios para que un chiste se comprenda completamente, o una rutina adquiera total sentido.

**M.C., maestro de ceremonias (*emcee*):** es el cómico que presenta un espectáculo en el que actúan varios cómicos, haciendo algo de material, improvisando con el público o contando alguna cosa del cómico que actúa a continuación. Su labor es muy útil, ya que no sólo otorga unidad al espectáculo, sino que además calienta al público para que el cómico, que actuará poco tiempo, no pierda valiosos minutos de su tiempo trabajándose al público.

**MATERIAL FUERTE:** chistes de humor negro, nada fáciles de encajar para según qué públicos.

**MATERIAL GRUESO:** chistes simplones, populistas o, sobre todo, de humor verde, apropiados para determinadas situaciones en las que la tendencia del nivel cultural del público no es propicia para que el cómico haga material fino, humor intelectual o comedia vanguardista.

**MATERIAL:** conjunto total de elementos que componen un acto: chistes, anécdotas, bromas, etc.

**MICRO ABIERTO (*open mic* / *open mike*):** Las sesiones de ‘micro abierto’ (o de *open mike*, como más popularmente se conocen) son espacios en los que cualquiera puede subirse al escenario a probar su texto. El público le juzgará

con su risa, su aplauso o su silencio, y, en función de las reacciones suscitadas, podrá seguir actuando o tendrá que bajar. Estas intervenciones suelen durar entre tres y diez minutos. El canal de televisión *Paramount Comedy Channel* emitió unos especiales en este formato bajo el nombre de *OpenMike*.

**MISDIRECTION:** o “control de la atención”, es un término tomado del ilusionismo que se refiere a la técnica para dirigir la atención del espectador hacia algo, por ejemplo, mediante una pregunta retórica, distrayéndoles así de otro elemento de la narración. De esta forma, condicionas la percepción intelectual de la información que viene después.

**MONÓLOGO:** s. m., por un lado, el espectáculo de comedia de escenario en el que un cómico interpreta su propio texto; por otro lado, el texto del espectáculo de comedia de escenario.

**MONOLOGUISTA:** persona que hace monólogos. Para algunos, el monologuista se distingue del cómico en que, para intercalar sus chistes, cuenta historias: «a comedian who tells long and complex stories<sup>320</sup>».

**MULETILLA:** voz, frase, expresión o gesto que se repite durante el monólogo, funcionando como una especie de broma recurrente. Por ejemplo, el cómico Gustavo Biosca, cuando está explicando alguna de sus rutinas, intercala la expresión «o como dirías tú» a la que añade alguna expresión graciosa relacionada con lo anterior, dirigiéndose a un espectador, lo cual es muy gracioso. «Voy a “introducir”, o, como dirías tú –dirigiéndose a una espectadora–, “penetrar”, mi mano dentro de esta cuerda...»

**MÚSICA DE ENTRADA:** sintonía que marca el comienzo del espectáculo.

---

<sup>320</sup> TAFOYA, 2009, pág. 215.



Normalmente suele contrastar con la canción inmediatamente anterior, además de sonar mucho más fuerte. Sirve para prevenir psicológicamente al espectador de que el espectáculo va a comenzar inminentemente.

**RUNNING GAG:** Repetición de una misma broma –con o sin matices- dentro de un texto. Puede ser lingüística o gestual. Podría traducirse como *broma recurrente*.

**ONELINER:** chiste breve condensado en una o dos proposiciones. *Vg.* «El otro día iba tan borracho que me atropelló un coche y me di yo a la fuga<sup>321</sup>»

**PARALELISMO:** construcción sintáctica de carácter expresivo que busca la identificación de un elemento con el que se le sitúa en paralelo, provocando la risa.

**PEGAR UN PATINAZO:** expresión que se refiere al momento en el que el cómico pierde fuerza durante la actuación debido a que un chiste con demasiada tensión rompió la cuerda que une el discurso cómico con el espectador.

**PERSONAJE:** suma de la actitud de un cómico en el escenario con su texto.

**PIE DE MICRO:** estructura metálica en la que se sujeta el micrófono. Es uno de los elementos que conforman la iconografía popular del monólogo cómico, junto con el micrófono y el taburete.

**PINCHAZO:** s. m. Es el nombre que se le da a una actuación cuando ha sido mala. Hay muchas variantes. Las básicas son: porque a la gente no le ha hecho gracia el cómico (pinchazo canónico); porque las condiciones técnicas no eran las adecuadas (pinchazo técnico); porque el contexto no era el adecuado –una boda, un funeral- (pinchazo situacional). De ahí, el verbo pinchar (“este

---

<sup>321</sup> José Juan Vaquero, cómico de Paramount Comedy. Algunos cómicos *onliner* españoles son: J. J. Vaquero, Luis Álvaro, Denny Horror, Iggy Rubin, Pilar de Francisco, Juan Carlos Córdoba y Miguel Miguel. En USA, Henny Youngman, Steve Wright, Mitch Hedberg o Jimmy Carr.

cómico pincha mucho).

PISTACHADA: término acuñado por el cómico Javier Jurdao que se refiere a la actuación de varios cómicos en una sala a cambio de bebida y, tal vez, algo para picar. Suelen ser encuentros en los que se celebra algún aniversario de un cómico o de la sala, y los artistas representan una parte simbólica de su acto, o incluso prueban texto, pero la motivación primera es pasar un rato con los compañeros de escenario.

POLIGÉNESIS: término con el que se señala el origen múltiple de un chiste. Suele ocurrir, sobre todo con chistes a los que se llega fácilmente, que son varios los cómicos que afirman haberlo inventado. En la mayoría de los casos, lejos de tratarse de un plagio, son los dos o más cómicos los que, siguiendo el mismo proceso heurístico, partieron de la misma premisa y hallaron el mismo remate. Un ejemplo, la imagen cómica de “quemarse una ensalada” la tienen varios cómicos como remate de la premisa “cocinar mal”. Se podría pensar que se le ocurrió a uno y los otros lo copiaron, pero si lo pensamos, el proceso es mucho más sencillo: se parte de la idea de que alguien cocina mal; el error más habitual para un cocinero novel es que algo se queme, y el colmo sería que se quemase algo que no se tuviera que calentar: una ensalada, una ensaladilla, un helado, el gazpacho... La ensalada parece el plato menos rebuscado; conclusión: “el otro día se me quemó una ensalada”.

PREMISA (ing. *setup*): primera proposición de un chiste o broma, que contiene el señuelo de donde se infiere o saca el remate. Para otros, «the first and unfunny part of the joke that contains a decoy assumption and a

connector<sup>322</sup>» *Vg.*, «*Un cacahuete flotando en una piscina (PREMISA) ¿sigue siendo un fruto seco?*<sup>323</sup>».

PRESENTADOR: maestro de ceremonias o, en algún caso, el cómico que presenta el espectáculo unipersonal de otro cómico, para que, cuando éste salga, el público ya esté predispuesto a escuchar.

PRESENTAR: introducir el acto de otro cómico por medio de texto cómico para que el auditorio tenga predisposición y actitud adecuada para la comedia.

PROBAR [texto]: usar por primera vez un texto delante de un público. Si el texto ya está probado, pero le has cambiado el orden o algunos matices, también suele considerarse “probar texto”, porque aún no está fijado.

PROGRAMADOR: s. m. Intermediario entre el cómico actuante y el contratante. Suele llevarse un porcentaje del caché del monologuista, o una comisión fija.

REMAR: se dice que se ha estado “remando” en una actuación cuando el público no se entrega de lleno al espectáculo, sino que permanece frío y distante, y el cómico tiene que hacer un sobreesfuerzo para ganárselos. Suele ocurrir cuando las condiciones técnicas no son favorables: porque el sistema de megafonía no es adecuado, la disposición de los espectadores no es cómoda, el escenario está mal iluminado...

REMATE (ing. *punchline*): proposición última de un chiste o broma, que contiene la parte graciosa, y que va después de la premisa. *Vg.*, «*Un cacahuete flotando en una piscina, ¿sigue siendo un fruto seco? (REMATE)*».

REVENTÓN: s. m. Tener mucho éxito en una actuación. *Vg.* «*Menudo reventón pegué ayer en Toledo*». De ahí, *reventar*. En inglés se usa *killing* y *to kill*: «the

---

<sup>322</sup> TAFOYA, 2009, pág. 216.

<sup>323</sup> PIEDRAHITA, Luis, *Un cacahuete flotando en una piscina... ¿sigue siendo un fruto seco?*, Madrid: Santillana, 2005.

act of performing standup successfully<sup>324</sup>».

RIFIRRAFE: interacción verbal con un espectador molestón.

*RUNNING GAG*: Repetición de una misma broma –con o sin matices- dentro de un texto. Puede ser lingüística o gestual.

RUTINA: secuencia de texto cómico completo que podría funcionar de manera autónoma y que o bien tiene una unidad temática o bien está perfectamente cohesionada, con un claro comienzo y un marcado final.

SALA: local, bar, restaurante, pub, discoteca o sala de espectáculos donde se hacen los espectáculos de monólogos más sencillos.

*SKETCH*: s. m., normalmente realizado por dos o más personas, es una pequeña historia cómica que suele contener un planteamiento, un nudo y un desenlace, y tiene intención humorística.

SUPERPODER: así se le llama a las capacidades o talentos secretos que tiene un cómico y que no tienen que ver con la comedia, y que, en un determinado momento, puede usar en su provecho. Por ejemplo, tocar la guitarra muy bien, o saber juegos de magia, o tener muy buena voz, o ser un virtuoso con algún objeto, etc.

TEXTO: tejido lingüístico que compone un acto cómico.

TIMING: ritmo que lleva el cómico durante la actuación.

*RUNNING GAG*: no conviene tampoco abusar de este popular recurso.

---

<sup>324</sup> MCKIM, Brian y SKENE, Tracy, *The comedy bible: the complete resource for aspiring comedians*, New York: Barrons, 2011, pág. 247.

### 13. BIBLIOGRAFÍA

AIXALÀ, Josep Antoni, *Todo sobre Woody Allen*, Madrid: Del Prado, 2003 (2001).

AJAYE, Franklyn, *Comic Insights: the Art of Stand-up Comedy*, Beverly Hills: Silman-James Press, 2002.

ALBALADEJO, Tomás, *Retórica*, Madrid: Síntesis, 1991.

ALBALADEJO, Tomás, «Polifonía y poliacroasis en la oratoria política. Propuestas para una retórica bajtiana», en Francisco Cortés Gabaudan, Gregorio Hinojo Andrés y Antonio López Eire (eds.), *Retórica, Política y Ideología. Desde la Antigüedad hasta nuestros días. Actas del II Congreso Internacional de LOGO, Asociación Española sobre Lengua, Pensamiento y Cultura Clásica*, Salamanca, 24 – 29 de noviembre de 1997, Salamanca: Logo, 2000, Vol. III, Ponencias, pp. 11-21.

ALBERCA, Manuel, *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid: Biblioteca nueva, 2007.

AMORÓS, A. y DÍEZ BORQUE, J. M. (coords.), *Historia de los espectáculos en España*, Madrid: Castalia, 1999.

ARAGÜÉS ALDAZ, José, «Preceptiva, sermón barroco y contención oratoria: el lugar del ejemplo histórico», en la revista *Criticón*, 2002, pp. 81-99.

ARISTÓTELES, *Poética*, traducción, introducción y notas de Alicia Villar, Madrid: Alianza, 2010 (2004).

ARISTÓTELES, *Retórica*, introducción, traducción y notas de Alberto Bernabé, Madrid: Alianza, 2014 (1998).

ARROYO, J. C., y POZUELO, Á. J., *Faemino y Cansado: siempre perdiendo*, Madrid: Santillana, 2003.

ARTAUD, A., *El teatro y su doble*, Barcelona: Edhasa, 1978.

- ÁVILA, Remedios, *Identidad y tragedia: Nietzsche y la fragmentación del sujeto*, Barcelona: Crítica, 1999.
- AZAUSTRE, Antonio y Juan CASAS, *Manual de retórica española*, Barcelona: Ariel, 2006 (1997).
- BAUMAN, Zygmunt, *Vida líquida*, Barcelona: Espasa, 2006.
- BECKETT, Samuel, *Molloy*, Madrid: Alianza, 2010.
- BENT, Mike, *The everything guide to comedy writing*, Massachusetts: Adams Media, 2009.
- BOUSOÑO, Carlos, *Teoría de la expresión poética*, Madrid: Gredos, 1999 (1952).
- BOWLES, Jerry, *A thousand sundays: the history of the Ed Sullivan show*, New York, G. P. Putnam's sons, 1980.
- BRETÓN, André, *Antología del humor negro*, Barcelona: Anagrama, 1991 (1940).
- BROYARD, Anatole, *Cuando Kafka hacía furor*, Segovia: La uña rota, 2015.
- BRUCE, Lenny, *Cómo ser grosero e influir en los demás. Memorias de un bocazas*, Barcelona: Malpaso, 2015 (1963-65).
- BUENAFUENTE, Andreu *et alii*, *Como iba diciendo*, Barcelona: Planeta, 2007.
- BURKE, P., GUREVICH, A. y LE GOFF, J., *Una historia cultural del humor*, Madrid: Sequitur, 1999.
- CANET VALLÉS, José Luis, «El nacimiento de una nueva profesión: los autores-representantes (1540-1560)», en *Edad de Oro*, tomo XVI, Madrid: UAM, 1997, pp. 109-120.
- CARLIN, George, *The Best of Braindroppings*, New York: Peter Pauper Press, 1997.
- CARTER, Judy, *Stand-up Comedy: the Book*, USA: Random House, 1989.
- CARTER, Judy, *The Comedy Bible: From Stand-up to Sitcom – The Comedy Writer's Ultimate How-to Guide*, New York: Fireside, 2001.

- CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, tomos I y II, ed. Florencio Sevilla, Madrid: Castalia, 1997.
- CERVANTES, Miguel de, *Obras completas*, ed. de Florencio Sevilla, Madrid: Castalia, 1999.
- CEVASCO, Maria Luisa, *Diez lecciones sobre estudios culturales*, Montevideo: Trilce, 2013.
- CHANDLER, Frank Wadleigh, *La novela picaresca en España*, Madrid: La España moderna, 1913.
- CIURÓ, Wenceslao, *Cartomagia, volumen I*, Madrid: Mens et Manus, 1970
- COHEN, Jean, *El lenguaje de la poesía*, Madrid: Gredos, 1982.
- COUPLAND, Douglas, *Generación X*, Barcelona: Ediciones B, 1998 (1991)
- DEAN, Greg, *Step by Step to Stand-up Comedy*, Portsmouth: Heinemann, 2000.
- DIAGO, Manuel V., «Lope de Rueda y los orígenes del teatro profesional», en *Criticón*, 50, 1991, pp. 41-65.
- DÍEZ BORQUE, José María, *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, Barcelona: Antoni Bosch, 1978.
- DOLEZEL, Lubomir, *Historia breve de la poética*, Madrid: Síntesis, 1997 (1990).
- DOUBLE, Oliver, *Stand-up! On Being a Comedian*, Polmont (Stirlingshire): Methuen Drama, 1997.
- DOUGERTY, D., *Un Valle-Inclán olvidado: entrevistas y conferencias*, Madrid: Fundamentos, 1982.
- ESSLIN, Martin, *El teatro del absurdo*, Barcelona: Seix Barral, 1966.
- ESTELLA, Diego de, *Modo de predicar y modus condicionandi*, Madrid: CSIC, 1951, 2 vols. (1576).

- ESTÉVANEZ CALDERÓN, Demetrio, *Diccionario de términos literarios*, Madrid: Alianza, 2002 (1996).
- ETCHEVERRY, Jesús, *La magia de Ascanio. La concepción estructural de la magia: su pensamiento teórico-mágico*, Madrid: Páginas, 2008 (2000).
- FERTIGEN FINGER, Los, *El libro, o no olvides señalar*, Madrid: Páginas, 1999.
- FITZKEE, Dariel, *Showmanship for Magicians*, Provo (Utah): Magic Box Production, 2009 (1943)
- FRODON, Jean-Michel, *Conversaciones con Woody Allen*, Barcelona: Paidós, 2002 (2000).
- FROST, Thomas, *The Live of the Conjurers*, London: Tinsley Brothers, 1876
- GALÁN, Edu, *Morir de pie: stand-up comedy (y Norteamérica)*, Madrid: Rema y vive, 2014.
- GARCÍA BERRIO, Antonio, y Teresa HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, *La poética: tradición y modernidad*, Madrid: Síntesis, 1990.
- GARCÍA BERRIO, A., y HUERTA CALVO, J., *Los géneros literarios: sistema e historia*, Madrid: Cátedra, 1992.
- GARCÍA DE CORTÁZAR, Fernando, *El siglo XX: diez episodios decisivos*, Madrid: Alianza, 1999.
- GILA, Miguel, *Y entonces nací yo: memorias para desmemoriados*, Madrid: Temas de Hoy, 1995.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, *Greguerías*, ed. Rodolfo Cardona, Madrid: Cátedra, 1997.
- HOBBSAWM, Eric, *Historia del siglo XX, 1914-1991*, Barcelona: Crítica, 2000.
- HORN, Delton T., *Comedy Improvisation: Exercises & Techniques for Young Actors*, Colorado: Meriwether Publishing, 1991.



- JAUURALDE, Pablo, *Francisco de Quevedo (1580-1645)*, Madrid: Castalia, 1998.
- JEREZ FARRÁN, C., *El expresionismo en Valle-Inclán: una reinterpretación de su visión esperpéntica*, La Coruña: Edicións do Castro, 1989.
- JESÚS MARÍA, A., *Arte de orar evangélicamente*, Cuenca, 1646.
- KAPLAN, George, *El arte de la magia*, Madrid: Páginas, 2005 (1998).
- KNOEDELSEDER, William, *I'm Dying up Here: Heartbreak and High Times in Stand-up Comedy's Golden Era*, New York: Public Affairs, 2009.
- LAPESA, Rafael, *Introducción a los estudios literarios*, Salamanca: Anaya, 1972.
- LAUSBERG, Heinrich, *Manual de retórica literaria*, Madrid: Gredos, 1967, 3 vols.
- LIMON, John, *Stand-up Comedy in Theory, or, Abjection in America*, Durham: Duke University Press, 2000.
- LÓPEZ EIRE, Antonio, *Retórica clásica y teoría literaria moderna*, Madrid: Arco libros, 2002.
- LOUVISH, Simon, *Los hermanos Marx: vida y leyenda*, Madrid: T&B, 2010 (1999).
- LOYOLA, Ignacio de, *El peregrino: autobiografía de S. Ignacio de Loyola*, ed. de José María Rambla Blanch, S.I., en Bilbao: Mensajero, 2011.
- LYON, John., «Las metamorfosis del esperpento», en *Revista de Occidente*, 59 (abril de 1986), pp. 40-48.
- MARAVALL, José Antonio, *La cultura del Barroco*, Barcelona: Ariel, 2002 (1975).
- MARX, Groucho, *Groucho y yo*, Barcelona: Tusquets, 2010 (1972).
- MARX, Groucho, *Las cartas de Groucho*, Barcelona: Anagrama, 2003 (1967).
- MARX, Groucho, *Memorias de un amante sarnoso*, Barcelona: Tusquets, 2000 (1963).
- MARX, Harpo, *¡Harpo habla!*, Madrid: Montesinos, 2001 (1961).

MIGUEL MARTÍNEZ, Emilio de, «El humor de Miguel Mihura y el *Teatro del absurdo*», en FORTUÑO, Santiago y María Luisa Burguera, *Vanguardia y humorismo: la otra generación del 27*, Castellón: Universidad Jaume I, 1998

MIHURA, Miguel, *Mis memorias*, Madrid: Temas de hoy, 1998.

MUÑOZ, Jacobo, *Diccionario Espasa de Filosofía*, Madrid: Espasa, 2003.

NEAL, Barry, *How to Get Started & Manage your Stand-Up Comedy Career*, California: Magic Lamp Press, 2006.

NIETZSCHE, Friedrich, *El origen de la tragedia*, ed. de Carlos García Gual, Barcelona: Espasa, 2013.

NÚÑEZ BELTRÁN, Miguel Ángel, *La oratoria sagrada de la época del Barroco: doctrina, cultura y actitud antes la vida desde los sermones sevillanos del siglo XVII*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 2002.

ORTIZ, Darwin, *La buena magia*, Madrid: Páginas, 1999.

PAVIS, P., *Diccionario de Teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona: Paidós, 2013 (1996).

PIEDRAHITA, Luis, *Un cacahuete flotando en una piscina... ¿sigue siendo un fruto seco?*, Madrid: Santillana, 2005.

PIEDRAHITA, Luis, *¿Cada cuánto hay que echar a lavar un pijama?*, Madrid: Santillana, 2006.

PIEDRAHITA, Luis, *Dios hizo el mundo en siete días... y se nota*, Madrid: Santillana, 2007.

PIEDRAHITA, Luis, *¿Por qué los mayores construyen los columpios siempre encima de un charco?*, Madrid: Santillana, 2010.

PIERA, Carlos, *La moral del testigo*, Madrid: La balsa de Medusa, 2012.

PIGLIA, Ricardo, *Plata quemada*, Barcelona: Anagrama, 2000.

- QUEVEDO, Francisco de, *Los sueños*, ed. de Ignacio Arellano, Madrid: Cátedra, 1996.
- QUINTERO, Benito Carlos, *Templo de eloquencia castellana*, Salamanca, 1629.
- RISCO, A., *La estética de Valle-Inclán*, Madrid: Gredos, 1966.
- ROAS, David (compilador de textos), *Poéticas del microrrelato*, Madrid: Arco Libros, 2010.
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando, *La península metafísica: arte, literatura y pensamiento en la España de la contrarreforma*, Madrid: Biblioteca nueva, 1999.
- RUBIO, S., *Historia de la música española*, Madrid: Alianza, 1983.
- RUIZ RAMÓN, Francisco, *Historia del teatro español. Siglo XX*, Madrid: Cátedra, 2007 (1975).
- SACRISTÁN, Manuel, "Entrevista con *Argumentos*", en Francisco Fdez. Buey y Salvador López Arnal (eds.), *De la primavera de Praga al marxismo ecologista. Entrevistas con Manuel Sacristán*, Madrid: Los libros de la catarata, 2004.
- SCHICKEL, Richard, *Woody Allen por sí mismo*, Barcelona: Robinbook, 2005 (2003).
- SIEBER, Harry, *The Picaresque*, London: Methuen, 1979.
- SITO ALBA, M., «El teatro en el siglo XVI», en Díez Borque, J. M. (dir.), 1983, pp. 155-459.
- STEINER, George, *Lenguaje y silencio: ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*, Barcelona: Gedisa, 2003 (1982).
- STEINER, George, *Diez (posibles) razones para la tristeza del pensamiento*, Madrid: Siruela, 2007
- TARBELL, Harlan, *Curso de magia, vol. I*, Madrid: Páginas, 2012.
- THOREAU, Henry David, *Escribir (una antología)*, Valencia: Pre-textos, 2007.

- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo, *Panorama de la literatura española contemporánea*, Madrid: Guadarrama, 1956.
- TWAIN, Mark, *Notebooks & Journals*, vol. 2: 1877-1883, ed. Frederick Anderson, Lin Salamo y Bernard L. Stein, Berkeley: University of California Press, 1975.
- VALLE-INCLÁN, Ramón del, *Los cuernos de don Friolera*, Madrid: Espasa, 1985.
- VALLE-INCLÁN, Ramón del, *Luces de Bohemia*, Madrid: Espasa (Austral), 1997
- VAREY, John Earl y SERGOLD, N. D., *Teatros y comedias en Madrid. 1651 – 1665. Estudio y documentos*, Londres: Tamesis Books, 1973.
- VÉLEZ DE GUEVARA, Luis, *El diablo Cojuelo*, Barcelona: Red Ediciones, 2015.
- VILLANUEVA, Darío, *Estructura y tiempo reducido en la novela*, Valencia: Bello, 1997.
- VILLANUEVA, Darío, *El comentario de textos narrativos: la novela*, Gijón: Júcar, 1992.
- VORHAUS, John, *Cómo orquestar una comedia*, Barcelona: Alba, 2005.
- WEEMS, Scott, *Ja. La ciencia de cuándo reímos y por qué*, Madrid: Taurus, 2015.
- WILDE, Larry, *The great comedians talk about comedy*, Mechanicsburg (Pensilvania): Executive books, 2000.
- YNDURÁIN, Domingo, *Estudios sobre Renacimiento y Barroco*, Madrid: Cátedra, 2006.
- ZOGLIN, Richard, *Comedy at the Edge*, New York: Bloomsbury, 2008.

